

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA**  
**Departamento de Arte III**



**LA ESTÉTICA COTIDIANA DE LOS *CHANOYU NO DOGU* Y SU PERSISTENCIA ABSTRACTA EN LOS *YAKIMONO* OCCIDENTALES CONTEMPORÁNEOS.**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR**  
**PRESENTADA POR**

**Matilde Rosa Arias Estévez**

Bajo la dirección de la doctora

Carmen García- Ormaechea Quero

**Madrid, 2009**

- **ISBN: 978-84-692-6489-8**

# **TESIS DOCTORAL**

**Año 2008**

**MATILDE ROSA ARIAS ESTÉVEZ**

Dirigida por: Dra. Dña. Carmen García - Ormaechea Quero  
Profesora Titular del Departamento de Arte III  
Facultad de Geografía e Historia

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE  
MADRID



**La estética cotidiana de los *Chanoyu no Dôgu*  
y su persistencia abstracta en los *yakimono*  
occidentales contemporáneos**



(\*) Para separar los distintos apartados de este trabajo se han utilizado los grabados Maejima Ta daaki más conocido como Haku Maki <sup>1</sup> (1924-2000), innovador maestro grabador cuyas obras se caracterizan por la presencia de la tercera dimensión. Destaca su colección de *Estudios sobre cerámicas de té* creadas entre 1994 y 1995, fueron realizados con técnicas modernas de impresión; la mezcla de texturas, tintas y papeles es la seña de identidad de este artista. En el caso de las cerámicas de té la presencia de fondos plateados y dorados, los elementos caligráficos y conceptos de influencia Zen, nos permite ilustrar tanto el espíritu estético como, el concepto de persistencia contemporánea que se pretende demostrar en esta investigación.

---

<sup>1</sup> .- Para más información sobre Haku Maki ver: Tetiakov. *The Life and Works of Haku Maki*. Outskirts Press, 2007



- **Dedicatoria.-** Página: 9
- **Agradecimientos.-** Páginas: 10-12
- **Memoria.-** Páginas: 13 - 29
- **Introducción.-** Páginas: 31 - 37

Chanoyu: Arte a través de los objetos *yakimono*

## **I.- El Arte del Chanoyu como vehiculo de difusión estético, político, espiritual y social. .-** Páginas: 39 - 79

- I. 1.- La introducción de la planta del té en Japón
- I. 2.- Eisai: el primer maestro Zen de Japón.
- I.3.- Los concursos de té y las piezas *Karamono*
- I.4.- El austero cambio del maestro Jûko: *el wabicha*
- I.5.- La elegancia sutil del maestro Takeno Jôô
- I.6.- Sen no Rikyû y el *Raku-yaki*.
- I.7.- El Arte del Té como exhibición de poder y magnificencia
- I.8.- Las deformes cerámicas verdes de Furuta Oribe
- I. 9.- Maestros de té de la clase *samurai*
- I. 10.- Chanoyu y la nueva sociedad japonesa: el "*temae*" femenino
- I. 11.- Chanoyu: el arte de la apreciación artística o el arte de la Vía del Té

## **II.- Patrocinio, Exhibición y Coleccionismo en el Chanoyu.-** Páginas: 81-96

- II.1.- Patronos y Coleccionistas: Los clanes Ashikaga y Tokugawa
- II. 2.- El arte de mostrar

## **III.- La estética de la *imperfección perfecta* en la expresión plástica de los *chanoyu no dôgu*.-** Páginas: 98 - 160

- III. 1.- Descubriendo la cerámica del Japón ancestral
- III.2.- Los seis *Rokkoyo* tradicionales
- III.3.- El proceso de interrelación creativa
- III.4.- Plasmación del budismo Zen en la cerámica
- III.5.- El "*sencillo resplandor*" de los *chadôgu* más apreciados
- III.6.- El valor de la tradición preservado por las familias de ceramistas

## **IV.- Difusión de la estética del Chanoyu en Occidente.-** Páginas:162 -206

- IV.1.- La tierra de las maravillas: Cipango
- IV. 2.- La divulgación del Cristianismo a través del Arte del Té
- IV.3.- Objetos para cha en las Cortes Europeas

IV. 4.- Del aislamiento a la apertura

IV.5.- Exposiciones Internacionales como vías de introducción de la cerámica del Chanoyu en Occidente.

IV.6.- La influencia del movimiento estético *Mingei Undo* en el arte cerámico Occidental

IV.7.- La estética del Chanoyu en la cerámica española

**V.- Conclusiones.-** Páginas: 208 - 211

**VI.- Catálogo de *Chanoyu no dôgu* en las Colecciones Públicas españolas.-**

Páginas: 213- 385

**VI.1.- Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid**

**Ficha: 1.-** INV: 18268. Chawan. (Jian / Tenmoku). Dinastía Qing (1644 - 1911).  
Revival de la Dinastía Song del Norte (Siglos X-XII).-

**VI.2.- Museo Nacional de Antropología de Madrid**

**Ficha: 2.-** Kensui o Mizukoboshi de Bronce. Final de la Dinastía Qing (1644-1911).-

**Ficha: 3.-** Hibachi / Furo, Periodo Edo (1615 - 1868), Dinastía Chason (Yi) (1392 - 1910).-

**VI.3.- Museo Etnológico de Barcelona:**

**Ficha: 4.-** INV: 10526. Chawan de autor desconocido Siglo, XIX (ca.1860).-

**Ficha: 5.-** INV: 10068. Iahasuguchi Mizusashi de Ueda Naokata (padre) (1898 -1975).Siglo XX.-

**Ficha: 6.-** INV: 10214. Chawan de Ogawara Torakichi. Siglo XX.-

**Ficha: 7.-** INV: 10201 Chawan de Kaneshije Tôyo (1896 - 1967).Siglo XX.-

**Ficha: 8.-** INV: 10186. Fukagata Kensui de Koy Rakuen. Siglo XX.-

**Ficha: 9.-** INV: 10586. Chawan de Murata Gen (1904 - 1988). Siglo XX.-

**Ficha: 10.-** INV: 10304. Mizusashi de Nakano Tochi. Siglo XX.-

**Ficha: 11.-** INV: 10180. Mizusashi de Mori Zenichiro. Siglo XX.-

**Ficha: 12.-** INV: 10072. Mizusashi de Yagi Kasuo. Siglo XX.-

**Ficha: 13.-** INV: 10066. Ruiza Mizusashi de Ueda Naokata (hijo). Siglo XX.-

**Ficha: 14.-** INV: 10206. Mizusashi de Ogawara Torakichi. Siglo .XX.-

**Ficha: 15.-** INV: 6222. Chawan de autor y fecha desconocido.-.

**VI.4.- Colección Palacio del Museo de Bellas Artes de Bilbao**

**Ficha: 16.-** INV: 82/949 Matcha Chawan atribuido a Rokouben  
Siglo XVIII.-

**Ficha: 17.-** INV: 82/ 980 Chawan .Siglos XIX - XX.-

**Ficha: 18.-** INV: 82/ 981 Chawan. Siglo XVIII - XIX.-

**Ficha: 19.-**INV: 82/1023 Chawan de Dôhatshi. Siglo XIX.-

**Ficha: 20.-** INV: 82/1088 Yunomi (Zakki). Siglo XIX.-

**Ficha: 21.-** INV: 82/1107 Chaire. Finales del Siglo XIX.-

**Ficha: 22.-** INV: 82/1110 Chaire. Siglos XVIII - XIX.-

**Ficha: 23.-** INV: 82/1117 Chaire. Siglos XIX - XX.-

**Ficha: 24.-** INV: 82/1162 Chaire Siglo XVIII - XIX.-

**Ficha: 25.-** INV: 82/1121 Chaire. Siglos XVII - XIX.-

**Ficha: 26.-** INV: 82/1163 Ôzara Siglos XVIII - XIX.-

**Ficha: 27.-** INV: 82/1115 Chaire estilo Raku. Siglo XVIII - XIX.-

**Ficha: 28.-** INV: 82/1138 Kôgo o Kobako. Siglos XVIII- XIX.-

**Ficha: 29.-** INV: 82/1141 Kôgo o Kobako. Siglos XVIII - XIX.-

**Ficha: 30.-** INV: 82/1145. Chawan estilo Raku. Siglos XVIII - XIX.-

**Ficha: 31.-** INV: 82/1047 Matcha Chawan. Siglos XVIII - XIX.-

**Ficha: 32.-** INV: 82/1148 Chawan tipo Tenmoku. Siglos XVIII - XIX.-

**Ficha: 33.-** INV: 82/1153. Yunomi estilo Ogata Kezan. Siglos XVIII - XIX.-

**Ficha: 34.-** INV: 82/1156 Chawan. Siglos XVIII - XIX.-

**Ficha: 35.-** INV: 82/157 Ôzara. Siglos XVIII - XIX.-

**Ficha: 36.-** INV: 82/1167 Yunomi. Siglos XIX - XX.-

**Ficha: 37.-** INV: 82/1081 Chawan estilo Raku. Siglos XVIII- XIX.-

**Ficha: 38.-** INV: 82/1084 Chaire. Siglos XVIII- XIX.-

**VI.5.- Colección Federico Torralba del Museo de Zaragoza:**

**Ficha: 39.-** INV: 2002. 5. 209. Chawan estilo Shigaraki. Período Muromachi (1333-1568)

**Ficha: 40.-** INV: 2002.5.0219. Tenmokudai. Siglo XIX.-

**Ficha: 41.-** INV: 2002.5.0220. Tenmokudai. Siglo, XIX.-

**Ficha: 42.-** INV: 2002.5.651. Chawan .Siglos XIX- XX.-

**Ficha: 43.-** INV: 2002 5.208. Chaire. Siglos, XVIII - XIX. (Revival XVII). -

**Ficha: 44.-** INV: 2002. 5. 210. Chawan estilo Raku. Siglos XVIII - XIX.-

**Ficha: 45.-** INV: 2002.5.211 Chawan estilo Shigaraki Siglos, XVIII - XIX. (Revival XVII). -

**VI.6 - Museo de Arte Oriental de Valladolid:**

**Ficha: 46.-** Kensui o Mizukoboshi tipo Oribe. Período Meiji (1868 - 1912).-

**Ficha: 47.-** Mizusashi tipo Oribe. Período Meiji (1868 - 1912).-

**Ficha: 48.-** Chaire tipo Seto con Shifuko Período Meiji (1868 - 1912).-

**Ficha: 49.-** Chawan tipo Shino. Período Meiji (1868 - 1912).-

**Ficha: 50.-** Kama / Chagama de hierro Periodo Meiji (1868 - 1912).-

**Ficha: 51.-** Hibachi / Furo de hierro. Periodo Meiji (1868 - 1912).-

**Ficha: 52.-** AJ0302. Hibachi. Periodo Edo (1180 - 1868).-

**Ficha: 53.-** Tetsubin. Periodo Edo (1180 - 1868).-

**Ficha: 54.-** AJ029. Tetsubin de Ryubundo. Periodo Edo (1180 - 1868).-

**Ficha: 55.-** AJ031. Tetsubin de Seijudo Zukuri. Periodo Edo (1180 - 1868).-

**Ficha: 56.-** Chashaku de bambú. Periodo Meiji (1868 - 1912).-

**Ficha: 57.-** Chasen de bambú. Periodo Meiji (1868 - 1912).-

**Ficha: 58.-** Hishaku de bambú. Periodo Meiji (1868 - 1912).-

**Ficha: 59.-** Chadansu. Periodo Meiji (1868 - 1912).-

**Ficha: 60.-** INV: Kunichika 8 . Ukiyo-e de Kunichika Toyohara (1835 - 1900), Periodo Meiji (1868 - 1912).-

**Ficha: 61.-** INV: Gekkô 7. Ukiyo-e de Ogata Genkkô (1859 - 1920), Periodo Meiji (1868 - 1912).-

**Ficha: 62.-** INV: 709. Albúmina coloreada. Mujer y Chanoyu no dôgu. Periodo Meiji (1868 - 1912).-

**Ficha: 63.-** INV: 709. Albúmina coloreada. Dos mujeres y Chanoyu no dôgu. Periodo Meiji (1868 - 1912) -

**Ficha: 64 .-** AJ151. Cubierta de álbum de fotografías. Periodo Meiji (1186 - 1912)

## **7.- Museo del Ejército**

**Ficha: 65.-** INV: 43480. Natsume / Chaire de madera. Periodo Meiji (1868 - 1912).-

## **8.- Museo Cerralbo de Madrid**

**Ficha: 66.-** INV: 3145. Yunomi ao - oribe. Finales del Periodo Edo (1614 – 1868) o principios de la Era Meiji (1868 – 1911).-

**Ficha: 67.-** INV: 1686. Kyûsu de finales del Periodo Edo (1614-1868) o principios de la Era Meiji (1868 – 1911).-

**Ficha: 68.-** INV: 1687: Kyûsu de finales del Periodo Edo (1614 – 1868) o principios de la Era Meiji (1868 – 1911).-

**Ficha: 69.-** INV: 3133: Kyûsu de finales del Periodo Edo (1614 – 1868) o principios de la Era Meiji (1868 – 1911).

**Ficha: 70.-** INV: 3138: Kyûsu de finales del Periodo Edo (1614 – 1868) o principios de la Era Meiji (1868 – 1911).

**Ficha: 71.-** INV: 3139: Kyûsu de de finales del Periodo Edo (1614 – 1868) o principios de la Era Meiji (1868 – 1911).

**Ficha: 72.-** INV: 3140: Kyûsu de finales del Periodo Edo (1614 – 1868) o principios de la Era Meiji (1868 – 1911).

**Ficha: 73.-** INV: 3143: Kyûsu de finales del Periodo Edo (1614 – 1868) o principios de la Era Meiji (1868 – 1911).

**Ficha: 74.-** INV: 3144: Kyûsu de finales del Periodo Edo (1614 – 1868) o principios de la Era Meiji (1868 – 1911).

**Ficha: 75.-** INV: 3137 Kyûsu de finales del Periodo Edo (1614 – 1868) o principios de la Era Meiji (1868 – 1911).

**Ficha: 76.-**INV: 3130 Kyûsu de finales del Periodo Edo (1614 – 1868) o principios de la Era Meiji (1868 – 1911).

**Ficha: 77.-** INV: 3132 Kyûsu de finales del Periodo Edo (1614 – 1868) o principios de la Era Meiji (1868 – 1911).

**Ficha: 78.-** INV: 3131 Kyûsu de finales del Periodo Edo (1614 – 1868) o principios de la Era Meiji (1868 – 1911). 2 Sellos, *Man-ko* y *nippôn*

**Ficha: 79.-** INV: 3141: Chawan de finales del Periodo Edo (1614 – 1868) o principios de la Era Meiji (1868 – 1911).

#### **9.- Museo de la Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla**

**Ficha: 80.-** Kensui tipo Raku. Periodo Edo (1614 – 1868)

**Ficha: 81.-** Chawan tipo Raku. Era Meiji (1868 – 1911)

**Ficha: 82.-** Chawan tipo Shino. Era Meiji (1868 – 1911)

**Ficha: 83.-** Chawan tipo Shino. Era Meiji (1868 – 1911).

**Ficha: 84.-** Chawan Escuela de Artes Decorativas. Era Meiji (1868 – 1911).

Este museo cuenta también con una pequeña colección de cerámica japonesa de distintas épocas y distintos lugares de producción.

**VII.- Bibliografía.-** Páginas: 387 - 401

**VIII.- Apéndices documentales.-** Páginas: 403- 411

*A Tita,*

*Marea que al moverse parece estar dormida,  
demasiado plena para hacer ruido y espuma*

*Maestro Chan: Nanchuan (749-835)*

## Agradecimientos

Estas primeras páginas están dedicadas a todas aquellas instituciones y personas que, de una u otra manera, han colaborado activamente durante el proceso de elaboración de este trabajo, aportando su ayuda y sus valiosas sugerencias:

A la Dra. Dña. Carmen García – Ormaechea Quero, directora de esta tesis, a quien conocí como profesora de Arte Asiático, en mi tercer año de Universidad, y que desde entonces no ha dejado de ayudarme y apoyarme en todas mis investigaciones y proyectos. No imagina ella cuánto influyó en mi pasión por el aprendizaje del arte y las culturas asiáticas.

A Dña. Maribel Pesquera, actual Conservadora del Museo de las Peregrinaciones de Santiago de Compostela, a quien conocí, *por un cuenco de té*, en el Museo de Artes Decorativas de Madrid. Gracias a ella, me fueron abiertas las puertas de la Colección Oriental de dicho Museo. En este sentido, quiero expresar mi gratitud a todo su personal, entre los que siempre me he sentido arropada, y muy especialmente a la Conservadora Dña Pilar Merino, y la Subdirectora, Dña. Sofía Rodríguez Bernis, por su incondicional apoyo, y a su fotógrafa, Masu, quien me aportó generoso auxilio escaneando algunas de las imágenes de esta investigación.

A Dña. Muriel Gómez Pardas, quien mucho me ayudó en Museo Etnológico de Barcelona, no sólo facilitándome todo tipo de información sobre las piezas de la colección que dicho museo custodia, sino que además hizo de intermediaria para poder conocer al maestro Eudald Serra, de quien guardo un recuerdo entrañable por aquellas conversaciones que mantuvimos en su taller de Barcelona. Valgan pues estas líneas de mi modesto homenaje a un artista que supo captar el espíritu de la filosofía y de la estética que reside en el arte de la *imperfeción perfecta*.

Al D. Francisco de Santos, Conservador del Museo de Antropología, quien me ayudó en todo cuanto le solicité; algo habitual en él con cualquier investigador.

A Dña. Delia Sagaste Abadía, Ayudante del Museo de Zaragoza, al PA. Blas Sierra del Museo Oriental de Valladolid y al PPJJ. Fernando García Gutiérrez, quienes me enviaron amplios dossieres de las piezas que se custodian en dichas instituciones y nada me reclamaron por tantas fotocopias, catálogos e imágenes.

A D. Javier Viar, Director del Museo de Bellas Artes de Bilbao, por presentarme a su gran equipo de profesionales, especialmente a D. Alberto Manrique, por todas sus gestiones para la organización de mi visita al museo y a Dña. Arancha Pereda, Dña.

Lucía Cabezón y Dña Ana Sánchez Lasa, que tanto me apoyaron para que yo pudiera hacer el estudio de las piezas, así como con las imágenes de detalle y con toda la información proporcionada.

Toda mi gratitud para: Nerea Pérez y Sergio Ruiz, entrañables y queridos amigos, quienes me acogieron en su domicilio de Bilbao durante mis investigaciones en el Museo de Bellas Artes de dicha ciudad, donde previamente Nerea había establecido contactos con el personal de dicho Museo, para preparar mi visita.

A Dña. Cristina Giménez, Conservadora del Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí de Valencia, por sus pesquisas en dicho museo.

A todas aquellas personas que me han comprado o me han mandado libros desde lugares más o menos lejanos; este es el caso de Dña. María Isabel Álvarez Zamora de la Universidad de Zaragoza, así como Lola Echevarría y Pablo Varela quienes me trajeron de Nueva York un catálogo fundamental para esta tesis. En este apartado relacionado con la bibliografía no se me puede olvidar las generosas aportaciones realizadas por D. Javier Villalba y el entusiasmado interés de D. Antonio Perla, quien a su vez me puso en contacto con el Director del Museo de Cerámica de Manises, D. Josep Pérez Camps. Entre los dos me facilitaron mucha información sobre la influencia de la estética de la cerámica del té en la producción contemporánea española.

A los funcionarios y profesionales que me atendieron en la Biblioteca Nacional, Biblioteca del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, CINDOC, Hemeroteca Municipal, Biblioteca de la Escuela Oficial de Cerámica.

Gracias también a D. Jesús Sainz de Miura, Conservador del Cuerpo de Museos, por su persistente ánimo para que terminara esta investigación.

Quede aquí constancia de todo mi aprecio a un grupo de leales compañeros de quienes recibí firme ánimo en los momentos más desalentadores: Belén Sanchioli, Esperanza Montero, Mercedes de la Calle, Germán Dueñas e Ignacio de la Torre. Y muy especialmente a mi querida amiga Susana García Ramírez por su confianza y el paciente tiempo que siempre me ha dedicado, sobre todo, durante la época de elaboración de este trabajo.

Toda mi gratitud a mi querida amiga y compañera de los años de doctorado, Cristiana Collu, actual Directora del Museo d'Arte della Provincia di Nuoro en Italia, por haber llegado a la vez a la finalización de nuestras investigaciones.

A todos los miembros de mi familia y especialmente a la memoria de mis abuelos Leandro y Matilde, quienes se habría emocionado al haber visto este trabajo terminado. A mis tíos: José y M<sup>a</sup> Carmen, mis primos David y Xose. A mi tía Susi, por



toda su asistencia informática. A mi padre Rafael y a mi hermana M<sup>a</sup> Eugenia, junto a su marido Ángel, por corregir la última copia de este trabajo, de todos ellos, siempre he recibido constantes manifestaciones de ánimo y apoyo.

El ánimo constante y el apoyo fundamental han provenido de mi madre Matilde, la única persona que se ha estado presente durante el tiempo de elaboración de este trabajo, el cual es tanto suyo como mío. Su coraje y tesón, su propia actitud ante la vida me ayudaron a terminarlo.

Y finalmente, por haber cuidado de mí desde el principio, a Tita Meli, a quien su delicada salud la ha llevado a ese flujo sin prisa y sin tiempo, que el Tao denomina eterno presente, no permitiéndole ser consciente de que finalmente he podido terminar esta Tesis.



## 1. Objetivos del trabajo:

El presente trabajo de investigación pretende establecer la hipótesis de la persistencia de la estética japonesa, a través de los objetos cerámicos para Chanoyu, en el arte cerámico occidental contemporáneo así como sacar a la luz una importante muestra de piezas de Chanoyu que se custodian en las colecciones públicas españolas.

## 2. Interés del Tema:

La práctica del Chanoyu, literalmente "agua caliente para el té", no solamente se centra en la preparación y servicio de la bebida del té, sino que en esencia es una experiencia de transformación de una actividad cotidiana en un arte de contemplación y búsqueda espiritual. Se trata de una performance basada en las relaciones de humildad y apreciación que se establecen entre el anfitrión y el invitado.

Esta destreza, desde su origen en el período Momoyama (1568 - 1600) hasta la actualidad, ha sufrido constantes cambios debido a las conexiones políticas y sociales que a lo largo del tiempo han fluctuado en torno al Arte del Té. Durante dicho período de tiempo se hace evidente que las modificaciones estéticas de los *chadôgu* se relacionan con el gusto e interés de las clases dirigentes y de los *Chajin*, que influenciados por la estética del pensamiento zen, llegaron a considerar las cerámicas cotidianas de belleza serena, como recipientes apropiados en los que se encierra toda la esencia del *wabi-cha*, y al elevarlos al concepto de Arte provocaron una revolución estética que encaminó la cerámica japonesa tradicional hacia la modernidad.

La influencia de la nueva estética de las piezas cerámicas sin refinar, con formas irregulares y materiales humildes se extendió rápidamente sobre las producciones occidentales. Brotaron nuevas posibilidades expresivas del material cerámico, nuevos vidriados, nuevos métodos de aplicación de nuevas formas, que se manifestaron en la independencia creativa de lo sencillo, lo incompleto y lo espontáneo, dejando así, que el material hable por sí mismo. Como consecuencia la descontextualización del objeto cerámico, al convertirlo en un espacio de expresión plástica cuya nueva valoración le da al objeto cotidiano el reconocimiento de obra de arte.

### 3. Estructura del Trabajo

Para el presente trabajo se han elaborado una introducción, seis capítulos de contenido, y varios anexos, como base para nuestro estudio que se resume en la continuación.

#### Introducción:

Mediante el título: *Chanoyu, Arte a través de los objetos yakimono*, se presentan las principales ideas de este trabajo; desde la influencia China que subyace en el carácter estético del Arte del Té de las primeras épocas, pasando por el aporte cultural, espiritual y estético del pensamiento zen, que en el caso de la cerámica, permitió crear un nuevo concepto estético basado en los objetos de belleza sencilla y en la simplicidad de los materiales naturales. Los siglos XV y XVI fueron fundamentales para el desarrollo del arte cerámico en Japón debido al progreso técnico alcanzado en los hornos tradicionales. Asimismo, los *chajin* jugaron un papel fundamental al crear los cánones estéticos que debían regir tanto la cerámica, como el Arte del Té. Surge así un nuevo estilo de cerámica asociado al concepto estético del *wabi cha*, se trata de objetos habituales en los que expresan toda la fuerza y la pureza interior del artista.

El siglo XX en Occidente, estableció un diálogo con las culturas orientales al recoger las influencias de la filosofía taoísta y del pensamiento zen. Las Exposiciones Universales permitieron que en Occidente entraran mercancías y objetos artísticos procedentes de Japón. Y desde el punto de vista del arte cerámico se reflejará una nueva estética de piezas sin refinar, formas irregulares y materiales humildes, que en Japón fueron tan promovididos por el movimiento contemporáneo Mingei. Se amplían así las posibilidades expresivas de la cerámica en toda Europa, con las creaciones de los artistas de vanguardia. Gran parte de las colecciones cerámicas de los más prestigiosos museos europeos y americanos se formaron con objetos adquiridos en las Exposiciones Universales; muchas de estas piezas fueron *Chanoyu no dôgu*.

En el caso español, el punto de influencia está por un lado en el aspecto creativo de los más famosos ceramistas de finales del siglo XIX y principios del XX, y por el otro en el espíritu de vanguardia de prestigiosos coleccionistas.

## I.- El Arte del Chanoyu como vehículo de difusión estético espiritual y social:

### *I. 1.- La introducción de la planta del té en Japón.-:*

En este apartado se recoge la expansión del té en Japón procedente de China. Y cómo el té evoluciona de una bebida alimentaria a una cultura espiritual, en la que se recogen las influencias del taoísmo, confucianismo y del budismo zen.

### *I.2.- De Esai, el primer Maestro Zen de la Escuela Zen Rizai a Dôgen, fundador de la Escuela Zen Soto.-*

El monje Myôan Esai (1114 - 1215), fundador de la Escuela Zen Rizai, fue el primer japonés que recibió el título de Maestro Zen. En 1211 publicó un texto sobre la bebida y cultivo del té que es considerado el primer manual sobre el té de Japón. En esta obra se recoge un capítulo denominado *Utensilios de Té* en el que se dan referencias sobre las cualidades y materiales de los distintos objetos que deben ser empleados para preparar la bebida de té. En 1227 Dôgen Kigen (1200 –1253), fundador de la escuela Zen - Soto, trajo de China utensilios de este país, y dio instrucciones y reglas para regular la vida monástica en el templo Eihei-ji, que había fundado en Echizen.

### *I.3.- Los concursos de té y las piezas Karamono.-*

Durante el siglo XIV, el hábito de tomar té se expandió entre la nueva clase guerrera de los Samurái, quienes, agrupados en "reuniones de té" valoraron los raros utensilios de gusto chino *karamono*, importados por los monjes zen. Durante el siglo XV, en los concursos oficiales de Kyôto se creó un nuevo espacio destinado a mostrar los objetos de arte importados desde China; se trata del *tokonoma*, que posteriormente será recogido en las arquitecturas tradicionales japonesas. La forma de colocar los objetos decorativos en este espacio fue dictada por los *dôbôshû*, especialistas en las reglas estéticas de la distribución de objetos que estaban al servicio del *shogun*.

### *I.4.- El austero cambio del maestro Jukô: el wabicha.-*

El maestro Murata Jukô (1423 - 1502), dará a la Vía del Té una dimensión espiritual al despejarlo de la etiqueta anterior e introducir en la manera de servir té la simplicidad del espíritu zen. Implementa el concepto de Chanoyu en un tipo austero de ritual denominado *wabicha*. Plásticamente este concepto se manifiesta a través de la valoración de los utensilios y objetos de arte que presentan una cualidad ruda o tosca. Así mismo, Jukô sustituyó el *daisu* portátil de laca negra por uno de limpieza de madera

blanca con simples soportes de bambú y renunció al uso de cucharas de plata o marfil al sustituirlas por las de bambú *chashaku*. Este maestro consiguió así que la Vía del Té se liberara de los gustos chinos para descubrir las propias formas japonesas.

#### I.5.- *La elegancia sutil del maestro Takeno Jôô.-*

El comerciante Sakai Takeno Jôô (1502- 1555) fue el creador de una construcción o cabaña de cuatro esterillas y media realizada en bambú y redujo el número de utensilios de té a sesenta piezas seleccionadas. Principalmente se trataba de objetos utilitarios o cotidianos con un alto valor estético, característica que se hace visible en las producciones de *Shigaraki*.

#### I.6.- *Sen no Rikyû (1522-1591) y el Raku -yaki.-*

El maestro Sen no Rikyû crea una particular disciplina de Chanoyu, más espiritual, armónica y serena, basada en el *wabi-cha*. Para ello utiliza utensilios comunes y una simple cabaña de estilo hierba denominada *chashitsu*. Crea una nueva forma de expresión cultural que cambia los valores estéticos predominando lo pequeño sobre lo grande, lo frágil sobre lo sólido, la sencillez sobre el lujo. Establece también las reglas para el desarrollo de la arquitectura, el arte de los jardines, de los arreglos florales, de la cerámica, de los bronce y de la laca, logrando así modificar toda la cultura y la estética japonesa. Junto al maestro ceramista Chojiro (1516 -1592) crearon el vidriado translúcido de inspiración coreana, característico de las piezas del tipo raku -yaki. Se trataba de simples y rudas piezas de color negro o rojo, que recogerán perfectamente el espíritu *wabi* promulgado por el budismo zen. Tanto por su forma como por su colorido, este tipo de piezas supuso una gran revolución estética, que encaminó la cerámica japonesa tradicional hacia la modernidad.

#### I.7.- *El Arte del Té como exhibición de poder y magnificencia.-*

En este apartado se recoge la ferviente dedicación que la práctica del té alcanzó entre los *daimyô* y los *samurais* del Japón feudal. Los personajes más destacados de este período fueron, Oda Nobunaga (1534 - 1582) y Toyotomi Hideyoshi (1536 -1598), ávidos coleccionistas de objetos de arte y sobre todo de *chanoyu no dôgu*, los cuales utilizaron, para ejercer su poder político o para recomponer las acciones de los miembros destacados de sus ejércitos.

### I.8.- *Las deformes cerámicas verdes de Furuta Oribe.*-

Otro de los personajes más influyentes en el desarrollo del gusto de los objetos relacionados con la Vía del Té fue, Furuta Oribe. Sus nuevas aportaciones estéticas tuvieron profundas implicaciones no sólo en la cerámica del tipo Oribe, sino también en el futuro del arte japonés, ya que estableció un nuevo canon de belleza para pinturas, lacas y textiles.

En cuanto a las piezas cerámicas del tipo Oribe, deformadas e irregulares, con colores goteantes y decoraciones de brochazos, presentan una apariencia moderna que ha influido claramente en la estética de la cerámica contemporánea occidental. Se trata de una atrevida apreciación estética que desafía al gusto convencional ya que antepone los salientes y las deformidades frente a lo regular y simétrico, lo dinámico a lo estático y lo incompleto a lo perfecto; aunque la característica principal de las producciones de Oribe fue el llamativo vidriado de color verde cobre denominado *ryokuyû*. Por tanto, la cerámica de Oribe imprimió una gran fuerza y simbolismo y supone una importante fase de desarrollo de la cultura japonesa.

### I.9.- *Maestros de Té de la clase Samurai.*-

Tras la muerte de Rikyû, otros maestros de té de la clase *samurai* preservaron su estilo y sus enseñanzas, aunque realizaron sus propias aportaciones en los diseños de jardines y casas de té. Entre los maestros más destacados encontramos: Kobori Enshû (1579 - 1647), quien destacó por sus investigaciones referentes a los distintos tipos de arcillas de las distintas prefecturas de Japón. Su nombre también aparece asociado a la cerámica que se realiza en los siete hornos favoritos de Enshû. Estos hornos fueron: Shidoro, Kosobe, Zeze, Agano, Takatori, Asahi y Akahada. En cuanto al estilo de ceremonia de este maestro, es menos estricto en sus apreciaciones estéticas y filosóficas que las del maestro Rikyû. En este apartado también se recogen las figuras de los maestros Honami Kôetsu (1558 - 1637) y Katagiri Sekishû (1605 - 1673). El primero, fundador de la escuela de pintura decorativa Rimpa, destaca tanto por la promoción de la imprenta tradicional japonesa denominada Saga-bon (libros *Saga*) como por la realización de una de las piezas cerámicas más célebres de Japón: el chawan denominado *Monte Fuji o Seppô*.

El monje budista Katagiri Sekishû, seguidor de la estética del *wabi-cha*, escribió en 1661 un ensayo crítico en el que argumentaba que el espíritu del té debía regresar al Maestro Jôh. Otras de las aportaciones recogidas son las de los maestros Sen Sotan

(1578 - 1658), Matsudari Futami (1751 - 1818) y Ii Naosuke (1815-1860).

#### I. 10.- *Chanoyu en la nueva sociedad japonesa: el tatemaie femenino.*-

En este apartado se documenta con fotografías, ukiyo-e, imágenes de biombos y algunos objetos, el hecho de que ya desde el siglo XIV se evidencia la participación femenina en la actividad del Chanoyu, puesto que este arte se asociaba a un modelo de *tatemaie* u obligaciones sociales estipuladas para la mujer japonesa. Las representaciones femeninas en Chanoyu empezaron a ser habituales durante el período Meiji (1868 - 1912) entre los artistas del *Shin Hanga*, o Impresiones Nuevas, quienes continuaron diseñando ilustraciones con mujeres pasivas y ataviadas con la indumentaria tradicional. La mayoría de estas representaciones simboliza los valores tradicionales asociados al cliché de comportamiento de la mujer japonesa o belleza calmada. Entre las producciones de grabados con influencias del Ukiyo-e, con representaciones de *bijinga* en actitudes tradicionales relacionadas con el Chanoyu, destacamos los siguientes autores: Chikanobu Toyohara (1838-1912), Miki Suizan (1887-1957) y Shiro Kasamatsu (1898-1991). El Arte del Té también afectó a la cerámica del Chanoyu realizada por mujeres. En este trabajo se documenta la obra de la monja budista Otagaki Rengetsu (1791-1875), en cuyas producciones encontramos una combinación única de la caligrafía tradicional japonesa, la poesía y la cerámica.

#### I. 11.- *Chanoyu: el Arte de Apreciación Artística o el Arte de la Vía del Té.*-

A estas alturas de este trabajo de investigación se ha considerado que se hacía necesario establecer una aclaración sobre el concepto erróneo del término "ceremonia", ya que en realidad se trata de una traducción imperfecta del término japonés Chanoyu. Chanoyu, aunque literalmente significa "agua caliente para el té", es en esencia una práctica de transformación de una actividad cotidiana en un arte, el arte de la Vía del Té. Un arte tradicional de servir y entretener a los huéspedes, donde cada movimiento, palabra, lugar o decoración están previamente establecidos.

#### II.- Patrocinio, Exhibición y Coleccionismo en el Chanoyu.-

Desde los primeros tiempos, el coleccionismo japonés de objetos artísticos se encuentra vinculado con China. Durante el siglo XIV, el hábito de tomar té se convirtió en un arte, que fue seguido por la nueva clase guerrera de los Samurái, que valoraba la elegancia y el lujo.

Los utensilios de Chanoyu se fueron haciendo más valiosos y gran parte de la etiqueta incipiente del Chanoyu se desarrolló en torno a la forma delicada y compleja de utilizarlos. Los objetos de lujo jugaron un papel importante en la política del momento, haciéndose necesario crear una serie de leyes para instaurar una regulación en la producción de este tipo de objetos.

## II. 1.- *Patronos y Coleccionistas: Los Clanes Ashikaga y Tokugawa.-*

El período Muromachi (1333 / 1573) fue un tiempo de paz y orden para todo el país por lo que se produjo un renacimiento de los valores culturales. Kyôto se convierte en el centro cultural. El patrocinio artístico estuvo en manos tanto de la casa shogunal Ashikaga como Tokugawa. Surge la nueva figura de los *dôbôshû*, monjes especialistas en las reglas estéticas y en la colocación de objetos artísticos; estaban al servicio del shogun, siendo su labor principal detectar las posibles falsificaciones de arte chino existentes en su colección. Entre los objetos cerámicos destinados al Chanoyu, los más valorados por estos monjes fueron el *chaire* y el *chawan*. Los *dôbôshû*, se especializaron también en el arte de exhibir los utensilios y artículos relacionados con el Arte del Té. Se considera por tanto que estos monjes hicieron del coleccionismo un arte, y de la exhibición una filosofía. Durante el período Tokugawa las alianzas políticas permitieron crear destacadas colecciones de objetos cerámicos.

## II.2.- *El Arte de Mostrar.-*

En los castillos del período Tokugawa las reuniones de té eran la única ocasión para poder ver las piezas de té favoritas. El Zen dio a los participantes del Chanoyu una dimensión espiritual en un entorno y atmósfera de serenidad gracias a la nueva construcción del chashitsu. Se trataba de un espacio reducido, tres o cuatro tatamis, donde el invitado principal ocupa el lugar más destacado y el resto de los invitados ocupan sus posiciones en línea. Es en este lugar donde a través de 37 movimientos se produce el arte de la economía del gesto, de la frase y del objeto adecuado. Comienza así el arte de mostrar, el arte de exhibir o de la apreciación estética. Este arte también se hace patente tanto en la manera de presentar como en la manera de almenar los objetos. El arte de mostrar en el Chanoyu tuvo su máxima expresión en el hecho de extraer los objetos cerámicos de cajas y envoltorios de tela para que, en un acto de homenaje estético, fueran examinados, apreciados y valorados por el invitado; de esta manera se otorga una mayor dignidad tanto a las piezas como a los textiles, permitiendo establecer un nuevo sistema de apreciación artística en dicho entorno y atmósfera de serenidad.



### III.- Estética y tradición de la "im perfección perfecta": La expresión plástica de los Chanoyu no Dôgu.-

#### *III.1.- Descubriendo la cerámica del Japón ancestral.-*

La cerámica japonesa ha surgido del perfeccionamiento de técnicas y estilos que procedentes de otras culturas han sido adaptados al gusto y a las necesidades del pueblo nipón. La producción técnica y creativa de la cerámica japonesa empezó a despuntar debido a la mejora de los avances que habían sido introducidos desde China y Corea; principalmente los vidriados naturales de ceniza, que alcanzaron su mayor desarrollo durante el siglo IX, favoreciendo la producción de grandes cantidades de utensilios de uso doméstico. Otras novedades de carácter técnico fueron los vidriados verdes *ryokuyû* y la utilización del gres como material. No obstante, el mayor avance técnico se produce hacia la mitad del siglo XIII con los nuevos estilos cerámicos surgidos en los *rokkoyo*. Estos estilos recibieron un gran impulso a través de la nueva estética, planteada tanto por el budismo zen como por el gusto de maestros como Tanaka Chojiro (1516-1592), Sen no Rikyû (1522-1591), Furuta Oribe (1543 - 44 / 1616) y Hon'ami Koetsu (1558 - 1637), que promovieron e impulsaron las producciones de piezas destinadas al Chanoyu.

#### *III.2.- Los seis rokkoyo tradicionales.-*

La sustitución de los hornos tradicionales japoneses *anagama* por los nuevos hornos *noborigama* de tradición coreana, facilitaron que la cerámica japonesa alcanzara un nivel de calidad artística difícilmente superable. Seto, Tokoname, Shigaraki, Echizen, Tamba y Bizen, son los principales centros de producción tradicionales que en este apartado son explicados más ampliamente. Aquí también se hace referencia a las producciones de Kyôto, donde maestros de té como Kobori Enshû (1579?- 1647) y Kanamori Sôwa (1584 - 1656) intentaron reemplazar el carácter austero del *wabi-sabi*, que Sen no Rikyû implantó en el Chanoyu, por una nueva estética más elegante y colorista; esto se conseguía con la aplicación de barnices sobre el gres. Otros importantes maestros Kyôto fueron Nonomura Ninsei (1595 / 98 - 1666), Ogata Kezan (1663 - 1743) y Auki Mokubei (1767- 1833).

### III.3.- *El proceso de interrelación creativa.*-

En este punto se analiza la interrelación creativa que se establece entre la arcilla, el proceso de modelado y el fuego. El barro al ser sometido al fuego experimenta una serie de cambios, de mutaciones. El fuego es el elemento natural depurativo que al transformar permanentemente el agua, la tierra y el aire, cambia el estado natural de las piezas. En este cambio intervienen las cenizas de la madera que ha sido utilizada como combustible, provocando así un tipo de cubierta natural y de vidriados fortuitos, que permiten crear piezas espontáneas y libres. En el caso de los *Chanoyu no dôgu* esta libertad se manifestó en la tosca irregularidad de las cerámicas cotidianas, cuya austera belleza fue valorada por los maestros de té. La revolución técnica y estética de la cerámica del Japón feudal, así como el gusto de los descendientes de Sen no Rikyû, permitió que los objetos cerámicos se hicieran accesibles a todas las clases sociales y se multiplicaran en los mercados.

### III.4.- *Plasmación del budismo zen en la cerámica.*-

La cerámica del Chanoyu va a adquirir un nuevo significado ritual, influenciado por el espíritu zen que subyace en esta vía de meditación. La cerámica prescinde de lo superfluo y artificial de los valores ornamentales para centrar todo su interés en la expresión propia de la naturaleza del material con el que ha sido realizado cada objeto. El artista japonés se acerca al objeto cerámico intentando descubrir la relación de armonía *wa* que guarda este recipiente con la naturaleza, por ello lo despoja de aquellos elementos que puedan encubrir su esencia. Se trata de una belleza que no se exhibe al espectador desde el primer momento, sino que es una belleza sugerente; es el espectador quien ha de sacarla al exterior, por lo que éste se convierte en artista.

En este apartado se hace una aproximación a los principios estéticos que el Zen aporta a la cerámica del té: *shibui*, (lo rudo y lo áspero) y *wabi* (pobreza). Dichos principios van a determinar el aspecto de los chanoyu no dôgu. En ellos se manifiesta un rechazo del lujo frente a la preferencia de las cosas simples, gastadas o viejas; es decir se trata de objetos con connotaciones de material de despojo. En este sentido del despojo también recogemos las consideraciones de artistas occidentales como: Eudald Serra (1911- 2002) y Elena Colmeiro (1932), quienes presentan en su obra este concepto como expresión plástica de la actuación del azar sobre el material.

En otro orden de cosas, la filosofía zen ha dado una gran importancia a la mirada como medio de conocimiento. Es el enlace entre el sujeto y el objeto; es decir, la contemplación es la única vía de relación igualitaria entre el hombre y la naturaleza. La contemplación es un acto de captación del movimiento interno de los objetos, que el artista debe ser capaz de extraer de la estructura de la materia. Es un acto de vacuidad mental cuya plasmación en los objetos de Chanoyu responde a un equilibrio entre la forma y su capacidad funcional. La forma debe tener en cuenta las características de uso y manejo de cada uno de los objetos necesarios para los distintos momentos del Chanoyu. La forma debe evocar el uso al que está destinado el recipiente. Este deseo de equilibrio se manifiesta en piezas como el chawan o el mizusashi, cuya principal razón de ser es la de contener, y esto se consigue gracias al vacío que albergan. El vacío se convierte así en un elemento primordial a la hora de crear los objetos cerámicos del Chanoyu, y la captación de ese vacío es precisamente la dificultad del artista.

### III.5.- *El sencillez resplandor de los chadôgu más apreciados.-*

En este apartado se analizan las características de cada uno de los objetos cerámicos de Chanoyu, sus orígenes, su importancia y la manera de valorarlos. Se establece así una jerarquía en relación a su importancia: chawan, chaire, chatsubo, mizusashi, kensui o mizukoboshi, kyusu, hibachi. Ejemplos de todos ellos pueden ser apreciados en las colecciones públicas españolas.

### III.6.- *El valor de la tradición preservado por las familias de los ceramistas.-*

En Japón algunas profesiones u oficios han perdurado a lo largo del tiempo gracias a un sistema tradicional de enseñanza basado en el núcleo familiar; las técnicas utilizadas para las distintas producciones artísticas han sido transmitidas de generación en generación. En el caso de las cerámicas destinadas al Chanoyu, los nombres de las grandes familias de ceramistas suelen estar asociados a los seis antiguos hornos tradicionales. En este apartado se recogen algunos ejemplos de estos ilustres apellidos cerámicos como Matsubayashi, Kimura, Kaneshige y sobre todo Raku, que a lo largo del tiempo han sabido estimular y preservar las producciones de la cerámica tradicional del arte del té.

#### IV.- Difusión e Influencia estética del Arte del Té en Occidente.-

##### IV.1.- *La tierra de las maravillas: Cipango.-*

Cipango es el nombre mítico que Marco Polo utilizó para referirse a Japón en su libro *Maravillas del Mundo* publicado a principios del siglo XIV, en este apartado se intenta resaltar que debido a su situación favorable en las rutas del Pacífico, los portugueses mantuvieron un comercio con Japón mucho antes de que en 1543 desembarcaran en dicho archipiélago.

##### IV.2.- *La divulgación del cristianismo a través del Arte del Té.-*

La llegada de los portugueses al archipiélago *Nippon*, produjo enormes consecuencias políticas y culturales para la historia de Japón. El periodo de presencia de los portugueses en Japón (1543 - 1639) se caracterizó por la evolución política del Imperio Japonés y la expansión del cristianismo. Con respecto a este segundo punto de expansión, los misioneros jesuitas utilizaban elementos que fueran familiares a estas comunidades para transmitir su mensaje de evangelización de forma más eficaz. En este sentido, los objetos y lugares relacionados con la Vía del Té fueron utilizados como vehículos para la celebración de la Santa Misa. Se pone así de manifiesto la importancia alcanzada por el Chanoyu en la comunidad jesuita, que consideraba que en todas las casas misioneras debía existir una estancia destinada a este fin. En este apartado también recogemos algunos ejemplos de objetos cerámicos de estilo Namban decorados con elementos cristianos como la cruz y los clavos, que nos permiten establecer una relación directa entre el cristianismo y el Arte del Té.

##### IV.3.- *Objetos para Cha en las Cortes Europeas.-*

En los Inventarios reales de distintas cortes europeas de los siglos XVI y XVII, se ha podido rastrear la presencia de objetos cerámicos que guardan una importante relación con los Chanoyu no dôgu. En el caso español, durante el reinado del monarca Felipe II, se ha podido encontrar una referencia en la que se hace alusión a un chawan, que fue obsequiado al monarca por una delegación japonesa en 1584. La simplicidad y ausencia de decoración de la pieza hicieron que el monarca no apreciara este objeto tan valorado en la cultura japonesa. En 1636, la familia Tokugawa en un intento de estabilizar la política interior del país y asegurarse el monopolio del comercio exterior decreta la expulsión de todos los extranjeros. De esta forma se acabó con casi un siglo de contacto directo entre españoles y japoneses.

#### IV.4.- *Del aislamiento a la apertura.*-

Durante la transición del siglo XVII al XVIII, época Genroku (1688-1703), Japón alcanza un período de bonanza económica logrando un proceso de modernización y apertura que llamó la atención de Occidente. Tanto europeos como norteamericanos se sintieron atraídos, no sólo por los acontecimientos políticos y económicos que en esos momentos se estaban produciendo en el archipiélago, sino también por los aspectos relativos a su historia, su cultura, sus costumbres y su arte.

#### IV.5.- *Exposiciones Internacionales como vías de introducción de la cerámica del Chanoyu en Occidente.*-

La Exposiciones Internacionales fueron la mejor manera para los japoneses de poder alcanzar los mercados extranjeros. La influencia de estas exposiciones hizo que objetos y curiosidades de origen japonés invadieran rápidamente los mercados europeos y americanos de finales del siglo XIX. Como se puede apreciar por los datos recogidos en este apartado, los objetos cerámicos ocuparon un papel destacado en muchas de estas ferias. La presencia de objetos cerámicos relacionados con el Chanoyu, se pone de manifiesto a través de las adquisiciones que museos como el Victoria & Albert y el de Philadelphia realizaron para sus colecciones orientales. Asimismo, las cerámicas del Arte del Té atraeron la curiosidad de reputados coleccionistas como Samuel Bing y Burtey. La estética del Arte del Té se extendió rápidamente por las producciones de los principales artistas occidentales que descubrieron el arte del modelado manual, las formas simples, los novedosos vidriados naturales y la belleza que reside en el material sin decorar. Igualmente, la presencia de objetos de Extremo Oriente en las Exposiciones Universales hizo proliferar, especialmente en París, establecimientos especializados en este tipo de objetos artísticos. A ellos acudían los más destacados coleccionistas para adquirir los objetos que posteriormente formarían sus colecciones.

En España, el interés por el coleccionismo de estos objetos se produjo con cierto retraso, aunque encontramos valorados ejemplares entre los artistas de vanguardia, como Mariano Fortuny o Hermenegildo Anglada Camarasa, quienes recogieron en sus colecciones gran número de lacas, cerámicas, estampas y muebles.

#### IV.6.- *La influencia del movimiento estético Mingei Undo en el arte cerámico occidental.-*

En 1925 surge en Japón un movimiento artístico de salvaguarda del arte popular o arte del pueblo, encabezado por la figura de Soetsu Yanagi (1889 - 1961). La filosofía de este movimiento reside en la protección de un arte tradicional, funcional y cotidiano, realizado de manera artesanal.

Para esta tesis el aspecto que más nos interesa del movimiento Mingei es el relacionado con la tradición del budismo zen y el Chanoyu. La influencia estética que el Zen ejerció sobre el Chanoyu, como ya hemos señalado, tuvo su máxima expresión plástica en la cerámica. El descubrimiento del budismo zen permitió a Yanagi llegar a comprender los límites que la materia presenta ante la forma, y apreciar los objetos irregulares con ausencia de decoración como objetos de buena calidad.

La influencia de este movimiento artístico que valoraba los objetos funcionales, simples y bellos, realizados a mano por artistas anónimos, fue introducida en Occidente de la mano de Bernard Howel Leach (1887 -1979) y Shôji Hamada (1899- 1978). A ambos se les debe en gran medida el cambio de rumbo de la cerámica europea contemporánea, ya que, no sólo aportaron una novedosa filosofía a un oficio que en Occidente carecía de ella, sino que también son los responsables de la introducción de una nueva destreza técnica, así como de la riqueza y valoración de los materiales y de los vidriados naturales. La influencia de Bernard Leach se puede apreciar en la original producción de la ceramista de origen vienesa Lucie Rie (1902 - 1995), quien desarrolló un trabajo especialmente marcado por la austeridad y la simplicidad, con formas suavizadas en las que introdujo, de manera inusual, los vidriados. Y aportó nuevas técnicas decorativas como los esmaltes rugosos y mates, la textura volcánica de los cuencos y la aplicación de óxido de hierro en los esgrafiados de líneas rectas.

En resumen, la influencia de un especial sentido de la "recuperación" del arte tradicional y de las formas y técnicas orientales dio lugar a una revolución estética que encauzó hacia la modernidad la cerámica occidental.

#### IV.7.- *La estética del chadôgu en la cerámica española.-*

La Exposición Universal de 1888 en Barcelona fue considerada por los intelectuales de la época, la puerta a través de la cual entraron en España todas las nuevas tendencias de pensamiento y cultura procedentes de Europa. Por tanto, no es de extrañar que el cosmopolitismo de esta ciudad generara las condiciones para que, en las primeras décadas del siglo XX, una corriente renovadora recogiera la estética asimilada

del Arte del Té hasta crear una nueva vía de expresión en la cerámica española. Entre estos artistas los nombres más destacados son: Josep Llorens i Artigas (Barcelona 1892 - 1981), con una obra ligada tanto al torno como método como al gres como material, con ausencia de decoración y simplicidad de formas, en la que se recogen los principios estéticos de la cerámica tradicional china y japonesa. Antoni Camella (1913 - 1985), en sus primeras obras encontramos la reinterpretación de las formas globulares realizadas en gres con cubiertas de esmaltes tradicionales tipo Tenmoku. Eleva el arte de la cerámica al nivel escultórico al considerar que *la cerámica es una escultura de revolución*. Este concepto escultórico, que nos abre un nuevo camino de investigación, aunque entronque también con el trabajo del ceramista japonés Isamu Noguchi (1904 - 1988), se aleja del ideal utilitario que promueve el Arte del Té más tradicional.

En este punto también se recoge la figura del escultor catalán vinculado a la Vanguardia y pionero del Surrealismo Eudald Serra y Güell (1911-2002). Aunque gran coleccionista de objetos japoneses, el interés de este artista para esta tesis radica en su gran asimilación de los rasgos estéticos del arte japonés, tanto en su obra escultórica como desde el punto de vista del coleccionista de objetos. Su relación con un grupo de ceramistas japoneses, entre los que destaca Shôji Hamada, le llevó a atesorar una impresionante colección de cerámica japonesa. El amor por la cerámica le hizo, posteriormente, establecer una estrecha amistad con el ceramista catalán Llorens i Artigas, con quien realizó toda una serie de piezas con la firma AR-SE.

Entre 1957 y 1968 en colaboración con el Museu Etnològic de Barcelona, realizó varias campañas de recolección y búsqueda de objetos japoneses, siendo los objetos cerámicos relacionados con el movimiento estético Mingei los más buscados por este artista. En su segunda campaña (1964) de recolección consiguió seleccionar 530 objetos de cerámica tradicional, que representaban los 53 hornos que en aquel momento estaban activos en Japón. Gracias a la visión de este coleccionista, muchos de estos hornos que actualmente ya han desaparecido, permanecen representados en la colección del Museu Etnològic de Barcelona.

En 1996, tuve el honor de poder visitar el taller de Eudald Serra en Barcelona, y conocer a este apasionado artista y coleccionista, en aquel momento testigo vivo, que supo captar el espíritu de la filosofía y de la estética que reside en el arte cerámico de la *imperfección perfecta*. Tras la desaparición de este artista, he querido recoger en este trabajo de investigación la conversación mantenida durante mi visita a modo de pequeño homenaje. Ya que aunque entre las piezas del taller de Eudald Serra, encontramos la prueba que conecta la tradición artesanal japonesa de dar utilidad al

barro, creando así el arte de la tierra, creo que resultan más significativas sus palabras pues de ellas se desprende una clara posición intelectual, marcada por los principios estéticos que subyacen en las enseñanzas del Chanoyu.

Por último, aunque la cualidad es de la materia cerámica, especialmente los vidriados, como principal motivo de expresión fueron una constante en la obra de otros ceramistas españoles contemporáneos como Alfonso Blat, Ibáñez Cumella o Lluís Castaldo, en la actualidad podemos considerar a José Antonio Sarmiento (León 1956) uno de los ceramistas españoles más comprometidos y seguidor de la estética del Chanoyu, especialmente desde el punto de vista del arte del fuego. Este artista centra su trabajo en la producción de cerámicas cocidas con leña, en hornos tradicionales del tipo *Anagama* o *Noborigama*. Cocciones que revelan la presencia del fuego a través de los vidriados naturales y mediante las huellas que los flameados de la leña dejan impresas sobre la arcilla desnuda.

En resumen, el arte cerámico de los primeros años del siglo XX en España supuso una ruptura con la estética de la cerámica tradicional, una apertura creativa que revolucionó los planteamientos estéticos hacia la apreciación de los objetos naturales, funcionales y sencillos con una gran libertad creativa. Son obras intemporales que irradian autenticidad, fuerza interior. En ellas, el concepto de utilidad es sobrepasado por la dimensión que alcanza la belleza sincera sin pretensiones. Este tipo de expresión plástica, requiere un esfuerzo por parte del espectador ya que se escapa de los cánones tradicionales del gusto occidental. Es una nueva visión abierta para una nueva mirada de apreciación de los elementos, un nuevo modo de ver el arte, abierto al diálogo y a la universalidad. Sentimientos y expresiones que subyacen en los principios estéticos del Chanoyu.

#### V.- Catálogo de Chanoyu no dôgu en las Colecciones Públicas Españolas.-

Sacar a la luz los Bienes Culturales procedentes de Extremo Oriente que integran el Patrimonio Español es una de las principales líneas de trabajo del *Grupo de Investigación Complutense Arte de ASIA*, del que soy miembro desde 1994. Tomando como punto de partida el hecho, de que los objetos "museables" son documentos y que por lo tanto gozan de las mismas características que cualquiera de los soportes documentales, en este trabajo se han rastreado varios centros españoles, para poner de manifiesto la presencia de piezas e imágenes relacionadas con el Chanoyu en las Colecciones Públicas españolas. Los materiales encontrados se hallan diseminados por varios puntos de la geografía española y forman parte de las colecciones estables de los



siguientes museos: Museo Nacional de Antropología (2 piezas), Museo Nacional de Artes Decorativas (1 pieza), Museo Cerralbo de Madrid (13 piezas) y Museo del Ejército (1 pieza), todos ellos en Madrid, Museo Etnológico de Barcelona (11 piezas), Colección Federico Torralba en el Museo de Zaragoza (7 piezas), Colección Palacio en el Museo de Bellas Artes de Bilbao (23 piezas), Museo de Arte Oriental de Valladolid (19 piezas) y Colección de Arte Oriental en el Museo de la Real Academia de Santa Isabel de Hungría en Sevilla (6 piezas). El total de los objetos seleccionados para su estudio asciende a 84 piezas siendo las principales tipologías: Chawan, Kensui o Mizukoboshi, Hibachi / Furo, Te tsubin, Mizusashi, Yunomi, Chaire / Natsume, Ôzara, Kôgo, Tenmokudai, Shifuku, Kamata, Chashaku, Chasen, Hishaku, Chadansu, Ukiyo-e, Alúminas coloreadas, Kyûsu.

Respecto a la cronología la mayoría de las piezas son del siglo XIX - XX, excepto un matcha chawan y un chaire del Museo de Bellas Artes de Bilbao, que presentan en la parte inferior una etiqueta adhesiva, en la que se ha manuscrito en tinta negra: siglo XVIII. Atendiendo a la recreación de tipologías en el Museo de Bellas Artes de Bilbao encontramos un chawan con un sello Raku que podría fecharse en el siglo XVII. Este hecho se repite en un chawan estilo Shigaraki y otro tipo Raku del Museo de Zaragoza. Y también en el Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid donde encontramos un chawan que sigue los modelos Jian de la dinastía Song, que posteriormente fueron apreciados en Japón como piezas Tenmoku.

Entre las producciones cerámicas destacan los ejemplares que siguen las tipologías de: Henan (Norte de China), Shigaraki, Mushiake, Bizen, Mashiko, Karatsu, Shigaraki, Tamba, Oribe, Seto, Raku, Shono y E-Shino.

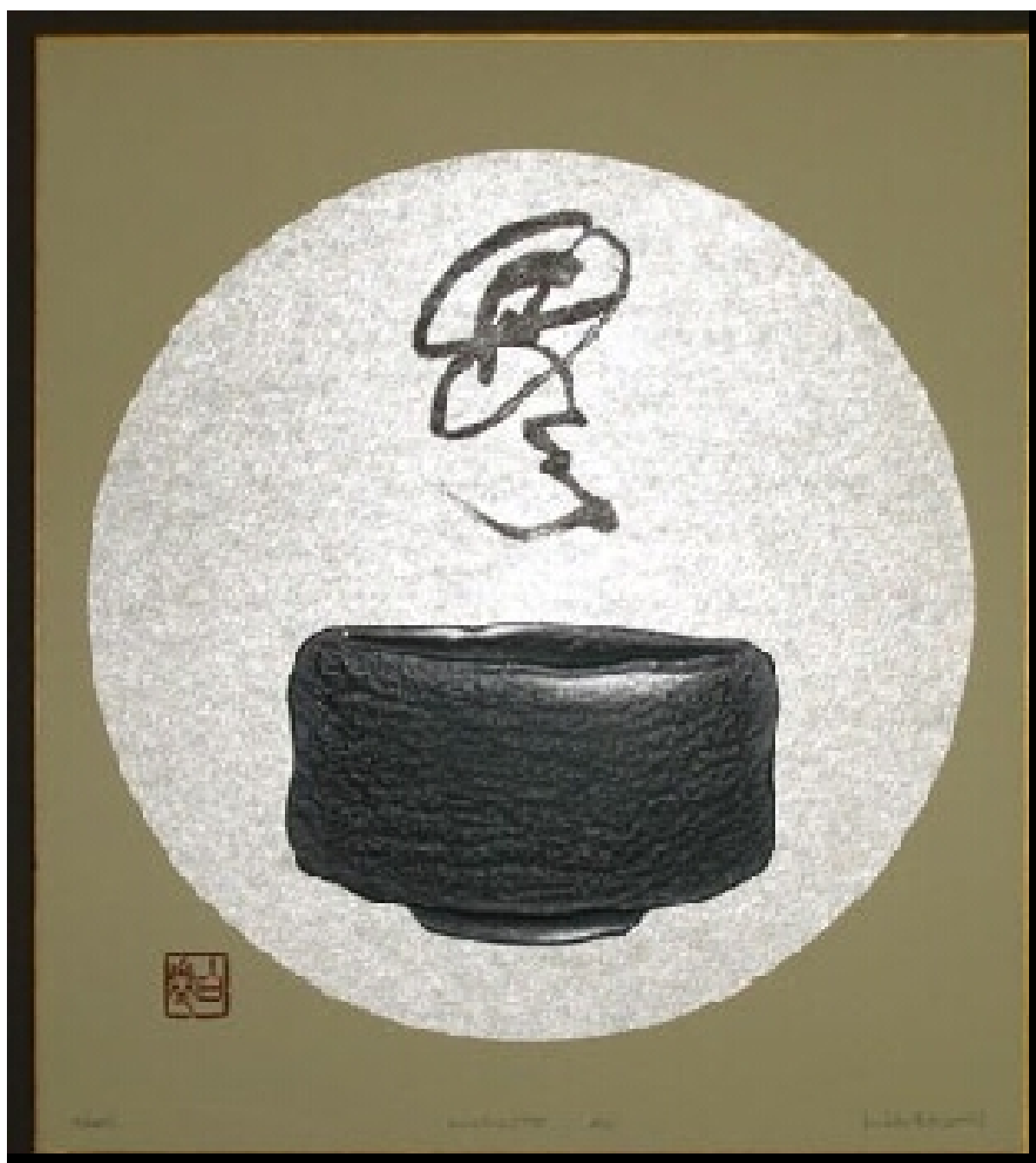
#### **4. Método de Trabajo:**

Una vez localizadas las piezas en los distintos museos era necesario establecer un método de trabajo que permitiera estudiar y catalogar dichos objetos. El primer acercamiento a las mismas fue a través de un preciso rastreo de los archivos en las instituciones donde se encuentran tutelados los objetos de estudio, con el fin de conocer la forma de ingreso y situación legal de los mismos.

Este trabajo de investigación ha supuesto un gran esfuerzo de revisión de fuentes, tanto bibliográficas como de imágenes procedentes de piezas de las colecciones Europeas, Americanas y Asiáticas. La búsqueda de bibliografía específica, desde el punto de vista de la importancia histórica del arte del té en Japón, hasta los métodos y técnicas de producción de la cerámica tradicional japonesa, junto a su posterior

influencia en el arte cerámico contemporáneo en Occidente, ha sido la labor más ardua de esta investigación ya que en la mayoría de los casos se trata de publicaciones extranjeras de difícil acceso. Escollo que ha sido salvado gracias a una herramienta de consulta como Internet, la cual nos ha permitido el acercamiento a colecciones de museos en lugares lejanos, el conocimiento de tesis relacionadas con algunos de los temas tratados en esta investigación, así como la adquisición de catálogos de exposiciones sobre cerámica japonesa y al arte del té, que han sido publicados tanto en Europa como en Estados Unidos en fechas más o menos recientes. Gracias a dichas publicaciones se ha podido generar un corpus documental en el que apoyase, no sólo para establecer comparaciones en la catalogación de los objetos, sino también para la obtención de conclusiones que nos han ayudado a valorar la importancia social del arte del té y a comprender el peso del valor estético de los objetos generados en dicho arte.

Otro aspecto destacado de esta investigación, ha sido el poder entrevistar a un artista relacionado con la producción cerámica del arte del té. Dado que en el caso de los maestros japoneses me resultaba complicado, opté por buscar un artista español que pudiera contar en primera persona toda su experiencia creativa, consiguiendo así concertar una visita al taller del Sr. Eudald Serra, para conocer su colección de objetos cerámicos relacionados con Chanoyu. Lo que en un primer momento iba a ser una simple visita, para conocer sus piezas, se desarrolló en una brillante conversación en la que se plasmaba la esencia de un testigo vivo, que había sabido captar el espíritu de la filosofía y de la estética que reside en el arte de la "imperfeción perfecta" que se encierra en el Chanoyu. Sirva esta investigación como un homenaje a la memoria de este *admirador del arte de todos los pueblos*



(\*).- Grabado de Haku Maki (1924- 2000)

### *Chanoyu; Arte a través los objetos yakimono<sup>1</sup>*

La "Ceremonia del Té" *Chanoyu*<sup>2</sup>, en Japón considerada la esencia de la cultura nipona, tiene como fuente de inspiración la cultura china. El carácter estético del té, de origen chino, fue transmitido a Japón durante la Dinastía Song del Sur (1127 – 1279) y la Dinastía Yuan (1279 –1368). Aunque, debido a la influencia del Budismo Zen, el *Chanoyu* alcanzó en Japón un desarrollo estético sin precedentes. El Arte del Té<sup>3</sup>, formaba parte del proceso de meditación de los monasterios Zen; en ellos se apreciaban las caligrafías y las pinturas chinas tradicionales de tinta como una expresión artística de la sabiduría intuitiva, debido a la fuerza y expresividad de su trazo; así mismo, las sugestivas pinturas de paisaje de la Escuela del Sur, creaban una atmósfera propicia para la contemplación y proporcionaban un tema de conversación apropiado después del té. Estas cualidades, hicieron, que las pinturas de paisaje y las caligrafías de origen chino, fueran apreciadas como ornamento para la decoración del *tokonoma* en las cabañas japonesas *chashitsu*.

---

<sup>1</sup>.- En Japón el nombre genérico para las piezas de cerámica es *yakimono* o todavía más general *setomono*. Frédéric, 2002.-

<sup>2</sup>.- El término *Chanoyu* está compuesto de tres caracteres: *Cha* (té), *no* (de, haciendo de té un posesivo), *yu* (agua caliente). Literalmente se traduce como: "agua caliente para el té", es la palabra japonesa para referirse al concepto "ceremonia de té". En esencia, es una práctica de transformación de una actividad cotidiana en un arte, el Arte de la Vía del Té. Aunque debe ser entendido como una representación artística y se debe expresar a través de los principios filosóficos y religiosos que en ella subyacen. *Chanoyu*, es un modo de concebir el mundo, una vía de contemplación y apreciación de nuestra propia existencia, de lo que nos rodea., Es una filosofía en la que la vida está íntimamente unida a la apreciación artística de lo cotidiano.- Morían Pítela: *Introduccion to Japanese tea cultura*. Ed, Morgan Pitelka, N. York, Routledge Cultura, 2003.

<sup>3</sup>.- El arte japonés del té, *Chanoyu*, es difícil de analizar en los términos convencionales del arte ya que se pueden establecer tres categorías: 1.- estética e interacción social 2.- disciplina 3.- experiencia sensorial: las formas, los tamaños, texturas de los variados utensilios, se combinan a su vez con el aspecto del jardín, la arquitectura del recinto de té, la fragancia del incienso, la degustación de varios alimentos y dulces junto con el té en sí mismo. La disciplina para el anfitrión y el invitado es tan rigurosa como en cualquier arte marcial, quizás más, en vista del refinamiento extremo de los detalles implicados en el espacio limitado de algunas esteras de *tatami*. - Sen Sôshitsu XV. *The Japanese way of Tea: from its origins in china to Sen no Rikyu*. Trans. V. Dixon Morris, Honolulu: Univerity of Hawai Press, 1998.-

De igual manera, las cerámicas chinas y coreanas, fueron importadas a Japón hacia finales del s. XIII, principios del siglo XIV, para ser utilizadas como utensilios en el Chanoyu. Destacan principalmente dos tipos de cerámicas de procedencia china: por un lado, los cuencos *Jian* (Fig.1), de la provincia de Fujian, caracterizados por su cubierta espesa de tonos oscuros y sus labios bien definidos, y por otro, los celadones, mas refinados y sofisticados, procedentes de los hornos de Longquan, (Fig.2), los cuales fueron introducidos en Japón en pequeñas cantidades. Estos objetos importados crearon el ambiente de las primeras cerámicas de té.



-. Fig.1.-

*Kensan Tenmoku*, con efectos de piel de liebre en la superficie sobre pedestal *tenmokudai* de laca roja decorado con diseños tallados de espirales *hurí*

Cuenco de la Dinastía Song del Sur. China

Al: 6,6 cm, Ø: 12,1 cm

Pedestal: Dinastía Ming. China

Al: 8,2 cm, Ø: 16,8 cm

Museo de Arte Tokugawa, Japón

Los cuencos chinos Jian, de la dinastía Song, fueron conocidos en Japón como *kensan*, traducción japonesa de los caracteres chinos: "cuenco pequeño y poco profundo de Jian". Aunque son más conocidos por la denominación Tenmoku, en relación a las montañas chinas de Tianmú, en la provincia de Zhejiang, lugar en el que fue adquirido el primer ejemplar que llegó a Japón, durante el período Kamakura, de manos de un monje que procedía del templo budista Tianmú Shan (la pronunciación japonesa de esta palabra china es Tenmoku San)



-Fig. 2.-

Cuenco celadon

. Dinastía Song. Hornos de Longquan (China)

Al: 6,5 cm, Ø: 16,4 cm

Forma exterior tallada, representa pétalos de loto

Publicado en: Sotheby's. Londres, 20 junio de 2001. Lote nº 67

Las clases aristocráticas del Japón del siglo XIV, así como sus consejeros en materia estética procedentes de los monasterios Zen de Kyôto, comenzaron a utilizar para el Chanoyu tanto los objetos importados como los escasos utensilios de producción nacional. Durante el siglo XVI, esta práctica fue impulsada por eruditos maestros que valoraron la armonía y simplicidad de estos objetos, frente al suntuoso lujo y el refinamiento de la corte.

Entre el siglo XV y el siglo XVI, la cerámica de producción nacional alcanzó gran popularidad a través de los concursos o reuniones de té, favoreciendo la producción del arte cerámico en Japón. Diferentes hornos tradicionales japoneses, tales como Iga, Shigaraki y Bizen, comenzaron a fabricar cerámicas destinadas al Chanoyu. El papel de los maestros fue fundamental, ya que establecieron la evolución del gusto, al crear los cánones estéticos<sup>4</sup>, que debían regir tanto en la cerámica como en el Arte del Té. Ellos fueron los responsables de la elección del tipo de pintura o caligrafía *kakemono*, que debía ser colgada en el *tokonoma*, ya que era considerada el principal elemento de decoración en el interior del *chashitsu*, así como de la elección del tipo de

---

<sup>4</sup> .- *La práctica del Chanoyu surgió en una atmósfera de refinamiento cultural extremo en la corte del Shôgun Akishaga, junto al amor hacia el teatro Nôh y el aprecio de los trabajos de arte procedentes del continente. Lo bello dejó de ser valorado por las clases dominantes entre el XIV y el XVI, ya que figuras como Murata Shuko y Sen no Rikyu, desarrollaron un nuevo sentido de la belleza, al poner todo el énfasis sobre la belleza imperfecta y sobre la estimación del wabi y sabi. Se desarrolla una nueva cultura visual y táctil en torno a la estética del té; es el mundo que heredamos hoy en la práctica del té. Junto con el cambio en los tipos de utensilios, se produjo un cambio de actitud en el anfitrión y en el invitado.* - Sen Sôshitsu XV. *The japanese way of Tea: from its origins in china to Sen no Rikyu* . Trans. V. Dixon Morris, Honolulu: Univerity of Hawai Press, 1998.-

cuenco o *chawan*, de la jarra para el agua fresca *mizusashi*, del vaso para las flores *hanaire*, de la caja para el incienso *kôgô*, de la cucharilla *chashaku*, del batidor *chasen* y del bote de té *natsume*. Todos estos utensilios al convertirse en centro de contemplación y conservación, serán elevados al nivel de Objetos de Arte.

Los nuevos estilos de la cerámica popular japonesa, aparecerán asociados al concepto estético del *wabi cha*<sup>5</sup>, el cual se hace patente en la búsqueda de la belleza que se encierra en las piezas sin decorar, así como en la pobreza y simplicidad de los materiales naturales, en contraposición a las piezas con decoración ostentosa. Se trata de un paso de indiscutible importancia para el auge del arte de la cerámica. Los objetos empleados en la ceremonia alcanzaron una categoría excepcional dentro del campo artístico, al transformar su función utilitaria en elemento estético y al manifestarse libremente sin los prejuicios que ciertas estructuras imponen a la forma. Se trata de objetos habituales en los que se expresa toda la fuerza y la pureza del interior del artista.

El arte del siglo XX en Occidente estableció un diálogo consciente con las culturas de Extremo Oriente, recogiendo, de manera directa o indirecta, en sus distintas manifestaciones la influencia de la filosofía Taoísta. El Tao, progresivamente introducido en Occidente, preparó el camino para otra corriente filosófica, el Zen, base sobre la que se asienta todo el pensamiento del Chanoyu, y por tanto, de una de sus expresiones plásticas más importantes, la cerámica, la cual, enuncia un principio fundamental del pensamiento Zen, al no sucumbir a la tentación del artificio, eliminando cualquier tibieza que distraiga la contemplación de la belleza sencilla del material en el que se encierra la forma.

En la creación de los objetos cerámicos destinados al Chanoyu se produce un giro, no sólo en el concepto formal y decorativo, sino también en el oficio de ceramista, ya que el proceso creativo no termina en la cocción del objeto, sino en la posterior elección de la pieza más significativa de su producción, siendo esta decisión final del maestro alfarero una autorreflexión de gusto personal. De la dicotomía entre la utilidad y la obra de arte, surge el sentido de la *belleza oriental*, por el que se guió la corriente renovadora de la cerámica, tomando como base el arte popular frente a la belleza individual.

---

<sup>5</sup> .- Wabi Cha: Estilo de ceremonia de té que acentúa la simplicidad. Este término entró en uso durante el periodo Edo (1180 - 1868) ya que anteriormente era conocido como Wabi Suki.

Durante el siglo XX, esta nueva estética de piezas cerámicas sin refinar, con formas irregulares y materiales humildes, alcanzará en Japón una nueva valoración gracias al movimiento de arte *Mingei*, que en oposición a la incipiente industrialización, impulsó la tradición del arte popular japonés o Arte de la Gente, tal y como responde a la traducción del término *Mingei*.

Las ideas estéticas de este movimiento, gradualmente fueron influyendo en el gusto occidental, poniéndose de manifiesto entre los artistas europeos y americanos la preferencia por los objetos realizados a mano, frente a las mercancías de producción industrial. Brotan nuevas posibilidades expresivas del material cerámico, nuevos barnices, nuevos métodos de aplicación en nuevas formas, que se manifestaron en la independencia creativa de lo sencillo, lo incompleto y lo espontáneo, dejando así que el material hable por sí mismo. La consecuencia final se resume en la descontextualización del objeto cerámico, al convertirse en un espacio de expresión plástica, cuya nueva valoración le da, al objeto cotidiano, el reconocimiento de obra de arte.

Se amplían así las posibilidades de expresión de la cerámica en toda Europa<sup>6</sup>, teniendo sus máximos representantes en Inglaterra: Bernard Leach y Shôhi Hamada; en Francia: Eugene Baudin, Alexandre Bigot, Adrian Pierre, Emile Dalpayrat, Albert Lous Dammouse, Auguste Delaherche, Texile Data, y Jean Carriés; y en Alemania: Boutjes van Beek, Richard Bampi, Walter Popp, Heidi Kippenberg, Antje Brüggemann y Ralf Bus, etc.

La situación política exterior española de finales del s. XVIII y principios del s. XIX limitó la afluencia de mercancías y de objetos artísticos procedentes de Japón, aunque, tras la Exposición Universal de Barcelona de 1888, la gran participación japonesa permitió que nuestro país pudiera conocer y admirar la estética nipona que tanto abstraía a los europeos. En España, la influencia de la cerámica tradicional japonesa, va a correr de la mano de destacados artistas como: Josep Llorens Artigas, Alfonso Blat, Lluís Castaldo, José Luis Aragón, Carmen Sánchez, José Antonio Sarmiento, Carmen Ballester, Elena Colmeiro, etc.

---

<sup>6</sup> .- Sobre el tema de la influencia de la cerámica japonesa en las producciones europeas de principios del siglo XX ver: *Le Japonisme*. Galeries Nationales du Grand Palais. París, 1988. (Sue - Hee Kim Lee, recoge esta publicación en su tesis para hacer hincapié en la influencia de la cerámica japonesa sobre la Europea )



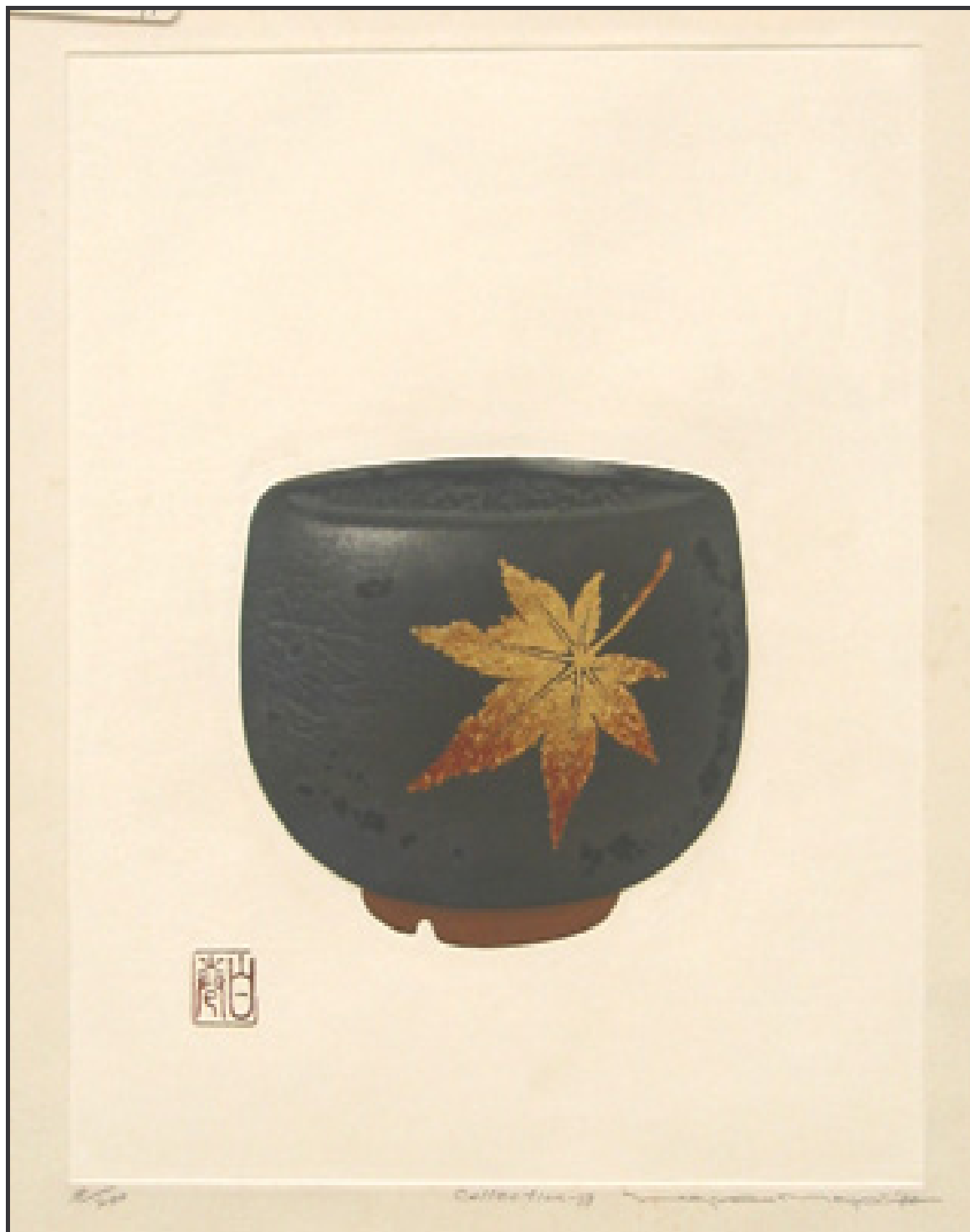
Gran parte de los objetos presentados en las Exposiciones Universales fueron adquiridos por los principales museos europeos: Guimet, Victoria & Albert y americanos Metropolitan Museum of Art, Museo de Arte de Philadelphia, para formar parte de sus colecciones permanentes. En el caso español, las colecciones de los museos estudiadas, son el fruto de las donaciones que los propietarios han hecho a estas instituciones. En este sentido, destacamos la Colección Torralba del Museo de Zaragoza y la Colección Palacio del Museo de Bellas Artes de Bilbao; así como las compras recientes impulsadas desde los propios centros, tal es el caso del chawan (Jian / Tenmoku).- INV: 18268.-<sup>7</sup> que se custodia en el Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid y las campañas de adquisición impulsadas por Eudald Serra para el Museo Etnológico de Barcelona.

Así, el Chanoyu que surge como ritual artístico japonés creado en torno a la bebida del té es, en esencia, un sistema de contemplación estético y de exploración espiritual. Es una puesta en escena entre el anfitrión y el invitado; y de la armoniosa relación surgida entre ambos brota un proceso de contemplación y apreciación de los objetos artísticos, especialmente los cerámicos. Este ritual, que desde el periodo Azuchi Momoyama (1582 - 1600) hasta nuestros días ha estado en constante cambio, ha sabido conservar sus principios fundamentales, que han permanecido inmutables a pesar de que sus métodos de expresión han sufrido incesantes renovaciones e innovaciones, reflejando los cambios que el tiempo ha plasmado en el gusto de los principales maestros. Es precisamente este concepto de permanencia la base sobre la que se asienta la investigación de este trabajo, en el que se pretende demostrar, a través del análisis de conceptos estéticos y la comparación de distintos objetos cerámicos, así como de otros documentos, fotografías, grabados y piezas relacionadas, que la práctica de la cerámica del Chanoyu, no solamente ha sobrevivido en la cultura japonesa, sino que ha sido el germen de la persistencia abstracta en la cerámica contemporánea occidental.

---

<sup>7</sup> .- Orden Ministerial de 20 de marzo de 1990, por la que se ejerce el derecho de tanteo para el Estado, sobre esta pieza subastada por Fernando Duran en Madrid el 15 de marzo de 1990. Lote número 615. Publicado en el BOE de 14 de junio de 1990 con el número 13602.

Por tanto: *La estética cotidiana de los Chanoyu no Dôgu y su persistencia abstracta en los yakimono occidentales contemporáneos*, es la revisión de un arte utilitario de vanguardia, el arte cerámico del Chanoyu, que alcanzó su cenit estético en el siglo XVI, gracias a la influencia de la filosofía Zen y el gusto de los principales maestros de té. Dicha estética permitió ampliar los límites artísticos de la cerámica, favoreció la transmisión de los conocimientos técnicos y sirvió de fuente de inspiración a las producciones de la cerámica moderna.



(\*).- Grabado de Haku Maki (1924- 2000)

# I.- El Arte del Chanoyu como vehículo de difusión estético, político, espiritual y social

---



El Japón antiguo con su enseñanza Zen y su filosofía del Taoísmo, descubrió, que lo que había en la taza vacía, era más apetitoso que lo que había en la llena. Es decir, el círculo del vacío, liberado de la imaginación, permitirá, que cada uno alcance un estado mental que lo redime de considerar las ideas del otro.

Mark Tobey (1890 -1976)\*

## I.1.- La introducción de la planta del té en Japón.

Los orígenes de la planta de té no son bien conocidos, aunque se cree que en China, antes de nuestra era, se empleaban las hojas de té como infusión curativa<sup>8</sup>. La palabra té proviene de un dialecto que se habla en la provincia de Fujian<sup>9</sup>; en el resto de China y en general en toda Asia se usa la palabra *Cha*; y así también fue llamado por los portugueses, quienes lo utilizaron como producto de exportación.

Por lo general, se considera que esta planta, de una sola especie pero con muchas variedades, procede de los bosques de hoja perenne que se extienden por el suroeste de China hacia el norte de Tailandia y la provincia de Assam en la India. La cultura del té se expandió hacia el sur de China siguiendo el curso del Río Changjiang o Río Largo, también llamado Yangtse o Azul. A finales del s VIII, **Lu Yu**<sup>10</sup> (Jp, Riku U, + 804 -?) escribió el libro *Cha Jing* o *Libro del Té*, en el cual se describe cómo el té evoluciona de

---

\* Mark Tobey (1890 –1976).- Fue uno de los primeros artistas de influencia pictórica zen en Occidente. En 1934, tras viajar a Oriente, comienza a realizar un tipo de pintura caligráfica inspirada en el arte japonés.

<sup>8</sup> .- Se consideraba que el té contenía numerosas propiedades beneficiosas para el organismo; además de ser una bebida refrescante y vigorizante, alivia la fatiga, el insomnio y estimula la actividad mental.

<sup>9</sup> .- Fujian. Provincia marítima del Sudeste de China, de clima subtropical, donde el té se cultiva en las laderas de las montañas y es, desde los primeros tiempos, su principal producto de exportación.

<sup>10</sup> .-Lu Yü. *Cha-Ching*. Traducido al inglés por Francis Ross Carpenter bajo el título: *The Classic of Tea*. Boston: Little, Brown & Co, 1994.-

una bebida alimentaria a una cultura espiritual, en la que se recogen influencias del taoísmo y del confucianismo.

Se considera que la primera descripción histórica sobre el té se recoge en la crónica japonesa *Nihonkouki*<sup>11</sup> de 22 de abril del año 815: *El emperador viajó a Karansaki del país de Ômi. Y en esa ocasión pasó por el templo Sûfukuji. Eichû, un alto clérigo, junto a Gomei, un bonzo, y los otros monjes acogieron al emperador Saga, y le condujeron hacia la puerta. El emperador se apeó de la litera, subió a la sala principal del templo y lo visitó. Luego pasó por el templo Bonshakuji (...) el alto clérigo Eichû hizo el té él mismo y se lo ofreció.* (Isao, 1990: 31 – 32). Según Takizawa (2004: 184 – 185) el té mencionado fue traído por el propio Eichû desde China, como era algo tanpreciado lo guardaba para una ocasión importante, como en este caso la visita al templo del emperador.

Aunque la influencia de la cultura china se introdujo en Japón principalmente, entre los siglos VIII y IX, el Arte del Té, *wabi cha*<sup>12</sup> o *chado*, camino del té, fue introducido en Japón concretamente durante el periodo Nara (710-784), aunque debido a la influencia del budismo Zen o de Meditación, alcanzó su mayor apogeo entre los periodos Momoyama (1573 -1615) y Edo (1615 -1868), como práctica integradora de una serie de artes tradicionales; tal es el caso, de la arquitectura de la casa de té, jardinería, pintura, caligrafía, cerámica, laca y metal, entre otras. *El camino del té no es simplemente un arte ni una forma cultural, sino un modo de vida integrado con el Zen como su base* (Hisamatsu, 1974:26).

---

<sup>11</sup> .- *Nihonkouki*. Crónica recopilada por Fujiwara Otsugu en el año 841, consta de 40 volúmenes, en los que se describe desde el undécimo año del emperador Kanmu, hasta el emperador Junwa (792 – 833). Recogido por Takizawa, (2004: 184 –185).-

<sup>12</sup> .-Como observa Hasumi Toshimitsu, el concepto de *wabi*, se extendió desde el arte del té a otras artes como la poesía *haiku*, representando fundamentalmente pobreza, y al mismo tiempo calma y simplicidad, aunque también implica un inexpressable deleite escondido por la modestia.- (Hisamatsu. Sen'ichi, 1978:62), (Asumí. Toshimitsu; 1962: 51).-

Es una Vía<sup>13</sup> de contemplación (Fig 3) y apreciación de nuestra propia existencia, de lo que nos rodea, es una filosofía en la que la vida está íntimamente unida a la apreciación artística de lo cotidiano, por tanto se debe eliminar el sentido ceremonial<sup>14</sup> y litúrgico que durante largo tiempo se le ha dado en Occidente. Es decir, se trata de un vehículo de difusión de los gustos estéticos aportados por los principales maestros como manifestaciones plásticas de la esencia del Zen.



-.Fig.3.-

*Jardín con vía de acceso o roji a una casa de té.*

*El recorrido a través de la vegetación, las piedras, el agua, las zonas de luz y sombra, provocan el ambiente sereno que prepara al invitado para la ceremonia de té que tendrá lugar en el interior del chashitsu. Dicha construcción debe ser la expresión de un ideal de paz y de modestia, por tanto, los materiales que se emplean para su elaboración deben ser simples como la madera o el bambú.- Sen Sôshitsu XV, Fundación Urasenke.-*

En el Musée National des Arts Asiatiques Guimet de París, el profesor Masao Nakamura, miembro del Instituto de Arte de Japón, junto con el maestro Maître Yamamoto, han diseñado sobre una superficie de 25 m<sup>2</sup> un chashitsu compuesto de dos estancias: una destinada a los preparativos denominada *mizuya*, y la otra para la celebración del Chanoyu.

Aunque como ya se ha señalado anteriormente, por tradición se cree que fue durante el periodo Nara (710 -.784) cuando se introdujo esta bebida en los monasterios de Japón. Otros autores consideran que: *el té fue introducido en Japón durante la regencia del príncipe Shôtoku (572 – 622) cuando se inició uno de los grandes periodos de expansión de la cultura China* (Graham, 1998:13). El té que se implantó en Japón entre los periodos Nara a Heian (794 – 1185) era del tipo *dancha*<sup>15</sup>, su fuerte aroma de

---

<sup>13</sup> .- *El concepto de Vía, que resulta fundamental en la vida cultural e intelectual del Japón, constituye el principio que sirve de guía a las múltiples artes del Japón. En su ausencia es imposible alcanzar el objetivo de cualquier arte (Hommitzsch: 1983, 9).-*

<sup>14</sup> .- En relación al concepto *ceremonia de té* como arte del té (Villalba, 2003:662) argumenta que *se trata de una expresión occidental incorrecta, la cual debe ser sustituida por el término de "Vía de Te" (Chadô).*

<sup>15</sup> .- *Dancha. Es una variedad de té que aún se cultiva en la provincia China de Sichuan. Es un tipo de té que se manipula y se compacta en bloques para exportarlo a Asia central. Se caracteriza por su aroma fuerte y húmedo (Itadakimasu , 2001 – 2002: 174)*

fermentación presentaba un sabor amargo que no gustaba a los japoneses. Tras regresar de un viaje de estudios a China, el monje Myôan Eisai (1141 - 1215) fundador de la Escuela Zen – Rinzai<sup>16</sup> implantó en Japón la forma *maccha*<sup>17</sup>, un té verde mucho mas aromático que el anterior.

## ***1.2.-De Eisai: primer maestro de la Escuela Zen- Rinzai a Dôgen fundador de la Escuela Zen-Soto***

Eisai se convierte en el primer japonés que recibe el título de Maestro Zen. Escribirá un manual titulado *Kissa yôjôki*<sup>18</sup> o *Registro de la bebida y cultivo del Té*, publicado en 1211; en él, Eisai habla sobre los beneficios medicinales del té sobre la salud. Este texto, que sigue el modelo de la obra de Lu Yü, es considerado el primer tratado sobre el té de Japón y en él se recoge mucha información sobre los métodos de elaboración del té durante el siglo XIII. *Curiosamente, la popularización de la costumbre de tomar té después de las comidas, comenzó en la época de Eisai como una práctica terapéutica* (Itadakimasu, 2001 – 2002: 174). En esta obra, en el volumen titulado *Utensilios de Té*, se dan referencias sobre las cualidades y materiales de los distintos objetos que deben ser empleados para preparar esta bebida.

En los monasterios Zen, el té fue considerado por los monjes como una bebida favorable para mantener despierto el cuerpo y el espíritu durante las largas horas de meditación, la cual iba acompañada de un rito, que obedece a rigurosas reglas: el monje de servicio deposita una ofrenda delante de la estatua de Manjusri<sup>19</sup> y posteriormente sirve el té a todos los monjes. A la señal del superior beben todos juntos reunidos en una sala donde van a conversar amigablemente, sobre las enseñanzas del Zen; el maestro les interroga sobre sus experiencias, sus estudios, y sus pensamientos.

---

<sup>16</sup> .- Budismo Zen - Rinzai: Rama del Budismo fundada por el monje Eisai en 1191. Las principales características de esta escuela se basan en la rigurosidad y la meditación a través de las preguntas. *Eisai introdujo en Japón las semillas de té que plantó delante del templo, que fundó en Kyûshû, el Shôfuku-ji. También ofreció algunas al monje de la escuela Kegoen Myoê (1173 –1232), quien en 1202, las sembró en el templo de Kôzan –ji (Kyôto), convirtiéndose en uno de los mayores centros de producción de Japón* (Plutschow, 1986:43 - 44)

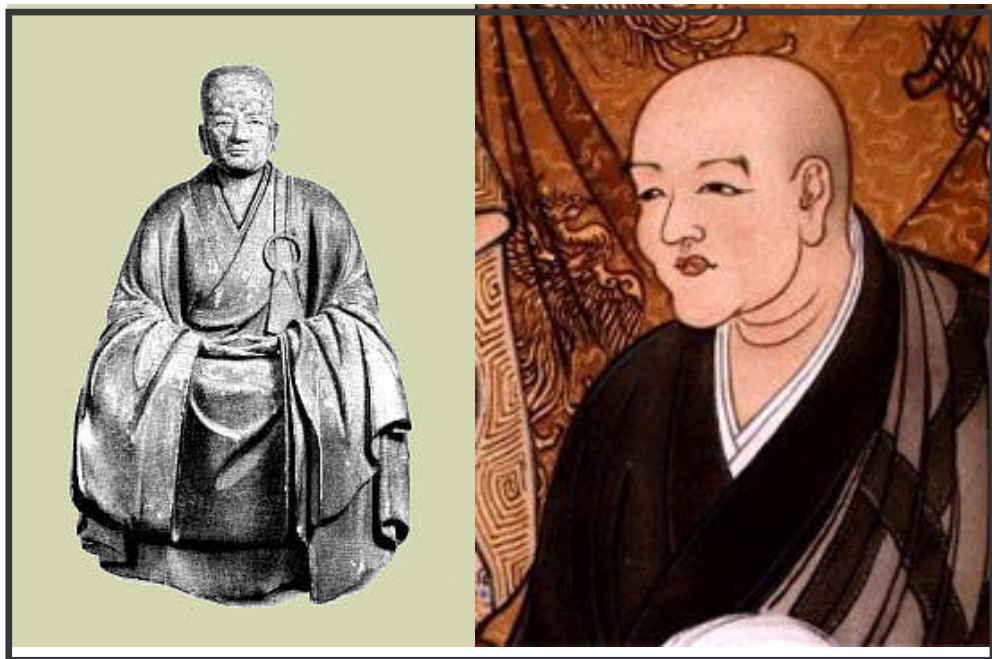
<sup>17</sup> .- Macha: *Es una variedad de té procedente de la provincia china de Zhejiang. Tiene un ligero sabor ácido, casi marino y presenta un color verde muy vivo* (Itadakimasu, 2001 – 2002: 174)

<sup>18</sup> .- En relación al *Kissa yôjôki* ver Plutschow, 1986:43 – 44.-

<sup>19</sup> .- Manjusri: "El Gentil Señor", Bodhisattva de la sabiduría, una de las figuras más importantes del panteón búdico; sus atributos son la espada de la sabiduría y el texto de los Sutra.



*En la segunda mitad del siglo XIII, las plantaciones de té se establecieron en Takao y Uji cerca de Kyôto, y templos como Saidaiji en Nara, aumentaron la producción japonesa de té. Este comenzó a ser apreciado no sólo por sus cualidades medicinales sino también por su sabor (Turning Point, 2003 - 2004: 17). En 1227 Dôgen Kigen (1200 –1253), fundador de la escuela Zen - Soto, trajo de China utensilios de este país, y dio instrucciones y reglas para regular la vida monástica en el templo Eihei-ji, que había fundado en Echizen.*



1.- Myoan Eisai (1141-1215) 2.- Jôyô Daishi Dôgen Rigen (1200 - 1253)



### I.3.- *Los concursos de té y las piezas Karamono*

Durante el s. XIV, el hábito de tomar té, también se expandió entre la clase aristocrática de Japón. Beber té se convirtió en un arte, que fue seguido por la nueva clase guerrera de los Samurai, que valoraron la elegancia del gesto justo. Es el momento en el que empiezan a surgir los sofisticados concursos<sup>20</sup> *tocha*, para probar los diferentes tipos<sup>21</sup> de té; diversiones que empezaron a ser asociadas con los banquetes. En relación a este aspecto, hay que señalar que en documentos de esta época aparece el término *sayoriai*<sup>22</sup>, el cual se puede traducir como "reuniones para el té". Lo más destacado de estas reuniones fue la utilización y valoración de "raros" utensilios. Las clases ricas se decantan por el gusto de los objetos chinos<sup>23</sup>, *karamono*, importados por los monjes Zen<sup>24</sup>, adquiriendo así muebles, pinturas y vajillas de la dinastía Song del Sur<sup>25</sup> (1127 – 1279).

En relación a los objetos realizados en el continente, en "*La Carta sobre la Bebida del Té*"<sup>26</sup>, *Kissa Ôrai*, del s. XIV, ya se hace alusión a la cerámica tipo *Jian* (Jp., Tenmoku) como la más adecuada para la preparación del Chanoyu; similar a este tipo es la pieza procedente del Museo Nacional de Artes Decorativas, que estudiamos en el capítulo V de este trabajo.

---

<sup>20</sup>.- En relación a los concursos de té ver: Sen Sôshitsu XV, (1998:7)

<sup>21</sup>.- La popularización del té durante el s. XIV entre las clases altas, favoreció diferencias entre distintos tipos de té, dependiendo de la región del país en la que hayan sido cultivados.

<sup>22</sup>.- El término usado para denominar los concursos de té evolucionó desde *sa-yori*, *chakai*, *chanoyu* (en este último toma importancia el concepto *suki* o gusto), hasta *chado* donde se incrementa la atención a la presentación y sistematización de las reglas.- Turning Point, (2003 – 2004: 17).-

<sup>23</sup>.- Japón desarrolló su propio modo de coleccionar tras la importación del modelo chino.- Alsop, (1982:56).-

<sup>24</sup>.- *El gusto por las cosas continentales, karamono suki, se debe en gran medida al trasfondo chino de los servicios formales de los templos Chan y en especial a los viajes entre Japón y China de los monjes Chan y Zen, desde el período Song del Sur, hasta la dinastía Yüan.*- Murai,(1988:8).-

<sup>25</sup>.- La calidad técnica y artística de las piezas realizadas durante la dinastía Song del Sur, hizo que se convirtiera en un período mítico, muy valorado entre las clases altas japonesas entre el s. XIV y XVI.

<sup>26</sup>.- Murai, (1988:7).-

A partir del s. XV, en la mitad del periodo Muromachi (1333 – 1573), durante el régimen feudal *bakufu*<sup>27</sup>, en los concursos oficiales de Kyôto, se produce una innovación al incorporar un espacio destinado a mostrar los objetos de arte importados desde China expresamente para tal propósito. Este espacio denominado *tokonoma*<sup>28</sup>, se arreglaba con bordados y finas telas para colocar en él grandes lienzos de seda o largos y estrechos rollos de papel (Fig.4). En este espacio, las lacas chinas, eran divididas por tamaños y usos, todos los objetos eran colocados de forma simétrica y extremadamente amontonados, siguiendo un estilo grandioso y extravagante conocido como *sogo*.



- Fig. 4.-

Sofisticado espacio de exhibición a modo de *tokonoma* en el Shiroshoin del Nishi Hongan-ji "Templo del Voto Original Kyôto".

En los estantes se aprecian distintos objetos cerámicos de origen chino: chaire tipo kata-tsuki, chawan kasan Tenmoku, ambos sobre soportes de laca roja, y un cuenco celadon producido en los hornos de Longquqn. También destaca un incensario en forma de pato, pieza que durante el período Muromachi fue muy apreciada en Japón, por hacer el ambiente de las habitaciones más suntuoso y opulento.

<sup>27</sup> .- *Bakufu*: Gobierno de los diez. El término, originalmente, hace referencia a los cuarteles militares durante las campañas de guerra. En el período Kamakura, se relaciona con el gobierno militar shôgunal, al igual que posteriormente con cualquier forma de gobierno militar. *En la Historia de Japón se produjeron tres bakufu; Kamakura, Muromachi, Edo. También se conoce este tiempo con el término buke seiji o gobierno de los guerreros, aunque para el período Edo es más común utilizar el término bakuhan taisei: régimen de bakufu y clanes.*- Frédéric: 2002:67.-

<sup>28</sup> .- *Tokonoma*: Espacio habilitado para la exposición de objetos decorativos. Se trata de un espacio cotidiano y doméstico donde se hace presente el paso de las estaciones mediante el cambio del objeto artístico, la composición floral, la caligrafía o la pintura.

Los encargados de realizar esta colocación eran los *dôbôshû*<sup>29</sup>, especialistas en las reglas estéticas de la adecuación de objetos, que estaban al servicio del *shôgun*. Los *dôbôshû* establecieron también las primeras reglas de la decoración de la habitación de té. A este respecto, destaca la figura del maestro Nôami (1397 –1471), *dôbôshû* que se convierte en el asesor de arte del *shôgun* Ashikaga Yoshimasa (1463 -1490), quien mandó construir el Pabellón de Plata<sup>30</sup> sobre una de las colinas de Kyôto, donde había una pequeña habitación llamada *Bondad Universal*, la cual será considerada el prototipo de estancia para el Chanoyu (Fig 5).



-. Fig 5.-

Pabellón de Plata construido entre (1484 -1490),  
también es conocido como Jisho-ji o Ginkaku-ji

Nôami catalogó y describió las obras de arte de Yoshimasa en el *Kudaikan Sôchôki*<sup>31</sup>, "*Manual de las Colecciones Shôgunales de Arte Chino*", considerado el primer tratado de decoración interior de la historia de Japón (Murai, 1988:10). Nôami como experto en Chanoyu, establece una colocación precisa para los utensilios y un método para la preparación del té, así como el diseño de una mesa portátil de laca

---

<sup>29</sup> .- El trabajo de los *dôbôshû* consistía en evaluar, catalogar, conservar y almacenar los objetos de arte, así como utilizar y apreciar los utensilios de té.- Plutchow, 1986:60.-

<sup>30</sup> .- Mientras el ecléctico y elaborado Pabellón de Oro representa el apoyo del teatro Nô por los *shôgun*, el más sutil Pabellón de Plata representa el apoyo de los arreglos florales y del té. Estas diferencias en el énfasis artístico entre los dos pabellones, deriva de gustos fundamentalmente diferentes. El Pabellón de Plata promovió un interés más tenue en el arte, el Pabellón de Oro más extravagante.- Plutchow, 1986:64.-

<sup>31</sup> .- Una copia de un fragmento de este manual realizada en 1559, fue expuesta en el año 2003 en el Metropolitan Museum of Art de New York.- Turning Point, 2003:19.-

negra para preparar el té, llamada daisu. Como funcionario del gobierno Muromachi fue encargado de inspeccionar, mantener y valorar las pinturas y los objetos artísticos o karamono comprados por Japón. (Sôshitsu XV, 1998:124). El estilo y la forma de disponer los distintos ornamentos, cuadros y utensilios de té, fue conocido como *shoin - kasari*, el cual estaba destinado a brindar una dimensión de belleza y dignidad a la habitación de té.

En resumen, Nôami, transformó las pretenciosas y extravagantes competiciones de té, dándoles un sentido más profundo que influyó principalmente sobre las clases guerreras de la corte, estableciéndose así los primeros pasos hacia la Vía del Té o *chadô*.

#### ***I.4.- El austero cambio del Maestro Jukô: el wabicha***

Al final del s. XVI, durante la era Higashiyama<sup>32</sup>, se produjo en el Arte del Té un gran cambio debido a la influencia del budismo zen, planteado en Nara por el maestro Murata Jukô (1423 – 1502), quien dio a la Vía del Té una dimensión espiritual al despojarla de la etiqueta anterior e introducir en la manera de servir el té la simplicidad del espíritu Zen. Es decir, implanta el concepto de Chanoyu en un tipo austero de ceremonia denominada *wabi-chanoyu* o *wabi-cha*. Plásticamente, este concepto se manifestará a través de la valoración positiva de los utensilios y objetos de arte que presenten una cualidad ruda o tosca. Se desarrolla así el gusto por los objetos "*fríos y marchitos*", como los realizados en Bizen y Shigaraki. El maestro Jukô recoge estos ideales estéticos en la conocida "*Carta del Corazón*", *Kokoro no fumi*, que escribió a su alumno Furuichi Harima (1459-1508), señor del castillo de Furuichi en la provincia de Yamato:(...) *Para esta Vía es importante eliminar toda distinción entre lo que es japonés y lo que es chino ya que proyectará la mente por encima de todo. Sin embargo, es imperdonable referirse – como frío y marchito - al hecho de que los principiantes usen utensilios de té de los hornos de Bizen y Shigaraki, a pesar de no ser reconocidos por otros. Marchito significa poseer buenos utensilios, comprender*

---

<sup>32</sup>.- En la crónica de anécdotas sobre el té, *Chôandôki*, escrita en 1640 por el practicante de té, *suki-sha*, Kubo Gundakû, se menciona la figura de Murata Jukô y se identifica la era Higashiyama con los orígenes del camino del té, *chadô* (...) Otra obra de principios del período Edo, *Wakan Casi*, dice que Jukô fue un monje de la era Bumei y vivió en el templo Shômyô-ji de Nara .- Villalba, 2003: 695 y 696.-

*correctamente sus particularidades especiales y valorarlos con verdadera e interior reverencia. Así ellos pueden, justificadamente, permanecer encantados de su fría abstracción para siempre. Por esta razón, no es posible burlarse de los utensilios de té de otros, simplemente porque su gusto no se corresponde con el nuestro. No obstante, está bien modelar un gusto que sea de un verdadero conocedor (...) (Hammitzsch. 1983:52-53).*

Por tanto, se puede hablar del maestro Murata Jukô como un reeducador del gusto, al apartarse de la extravagante ostentación de los objetos utilizados anteriormente en los concursos de té, para fijarse ahora en una nueva estética de piezas más austeras y humildes, de producción nacional frente a los importados del continente. La razón de esta preferencia estriba en la particular apariencia de estas piezas, las cuales, presentaban *una deliciosa rusticidad, provocada por las piedrecillas incrustadas en la arcilla con que estaban hechos*. Estas características se pueden apreciar en las piezas del Museo de Zaragoza que se recogen en el capítulo V de este estudio. *Muchos de estos recipientes hasta llegaban al mercado sin superficies totalmente barnizadas. Y eran, precisamente estas particularidades, las que otorgaban ese especial tacto que se sentía al tomarlas en la mano. Era, su rusticidad esencial, lo que encantaba en contraposición con el refinamiento de la porcelana china* (Hammitzsch. 1983:53). Esta renovación, que afectará también a otras artes japonesas, debe ser considerada como un estado mental, en el que el artista sólo puede lograr este ideal de belleza después de una larga práctica liberándose de lo exterior, es decir, de la forma para buscar el sentido interior que lo otorga.

Así mismo, Jukô substituyó el *daisu* portátil de laca negra por uno de limpia madera blanca con simples soportes de bambú (Fig.6). También renunció al uso de cucharas de plata o marfil al sustituirlas por las de bambú *chashaku* (Fig.7), haciendo así que la Vía del Té se liberara de los gustos chinos para descubrir las propias formas japonesas.





-Fig 6.-

*Daisu*, estante portátil de madera y bambú  
ideado por el maestro Murata Jukô

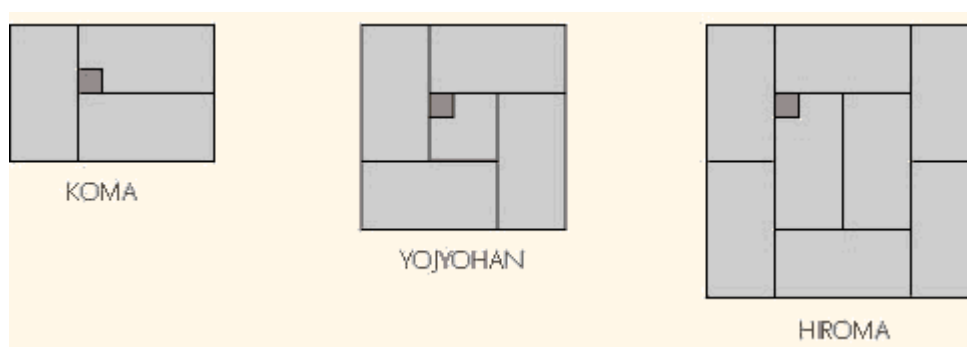


-Fig.7.-

*Chashaku*, cucharilla para sacar el polvo de té del chaire y  
depositarlo en el chawan.  
Pieza atribuida a Sen no Rikyû

## I.5.- La elegancia sutil del maestro Takeno Jôô

A finales del periodo Muromachi, en Kyôto, la capital de los objetos lujosos, un mercader Sakai<sup>33</sup>, *Sakaishu*, Takeno Jôô (1502 –1555)<sup>34</sup>, uno de los más importantes comerciantes y coleccionistas de este periodo, por que tenía en propiedad entre 50 ó 60 objetos lujosos<sup>35</sup>, recogió las ideas del maestro Jukô y articuló una nueva norma para el *wabicha*. Para ello, construyó en Kyôto una nueva forma de cabaña estilo hierba con un nicho formado por una larga y redonda ventana y aumentando el tamaño del salón a cuatro esterillas y media (Fig.8), empleando bambú en lugar de maderas naturales. Restringiendo los utensilios de té a sesenta piezas seleccionadas todas ellas poseedoras tanto de *sabi* como de *wabi* (...) éstas vinieron a ser conocidas como las exquisitas piezas de Jôô Hammitzsch. (1983:60).



-. Fig.8.-

Cabaña estilo hierba.- Dependiendo de su tamaño puede ser clasificado: *Koma*: pequeña habitación, *Yojoyohan*: habitación de cuatro tatamis y medio, *Hiroma*: habitación grande. Las de cuatro y cinco tatamis son consideradas de tamaño estándar. Dibujos de: [www.terebess.hu/tea/teakunyo.html](http://www.terebess.hu/tea/teakunyo.html)

Al rechazar los objetos artísticos tradicionales, eleva el estatus de los objetos

---

<sup>33</sup> .- Sakai: Puerto del sur de Osaka, en la desembocadura del río Yodo, se convirtió desde la segunda mitad del siglo XV en un centro de reunión para los estudiantes de la cultura del té. Debido a sus relaciones con China los comerciantes de esta zona se aficionaron al coleccionismo de obras de arte y utensilios de té procedentes del continente.

<sup>34</sup> .- Hammitzsch, 1983: 59. Recoge una pequeña reseña biográfica sobre el maestro Shakaishu Takeno Jôô. Así mismo según señala Villalba, 2003:709: *Sakai Kagami, una gaceta del periodo Edo sobre la ciudad, tiene una entrada especial para Jôô, en la que se narran detalles de su biografía y de su vida artística.*

<sup>35</sup> .- Se decía que, cuando uno tenía un solo objeto lujoso, se le trataba como un *chajin*, y Jôô tenía muchos. De todas maneras él realizaba la ceremonia del té sin hacer ostentación de su colección.- Itadakimasu, 2000-2001:175

utilitarios o cotidianos, *meibutsu*, que contienen un alto valor estético. Este aspecto se manifiesta claramente en los primeros ejemplos de la producción de Shigaraki, en los que se combina el arte de la cerámica con el arte del Chanoyu. En 1540<sup>36</sup>, Takenoo Jôô conoció al también Sakaishu Sen no Rikyû<sup>37</sup> (1522-1591), considerado el primer maestro de *wabicha* ya que estima a los utensilios de elegancia sutil<sup>38</sup>, *sueki*, como los más apropiados para el *wabicha*.

## I.6.- *Sen no Rikyû y el Raku – yaki*

Sen no Rikyû creó una particular disciplina de Chanoyu, más espiritual, armoniosa y serena, que basaba su esencia en el *wabicha*. Para ello, utilizará utensilios comunes y una simple cabaña de estilo hierba *chashitsu*<sup>39</sup>. Creará una nueva forma de expresión cultural, que cambiará los valores estéticos, predominando lo pequeño sobre lo grande, lo frágil sobre lo sólido, lo sencillo sobre el lujo. Es decir, siendo lo más natural y simple como fuera posible. A partir de sus reglas se va a desarrollar la arquitectura, el arte de los jardines, los arreglos florales, la cerámica, el bronce y la laca logrando así modificar toda la cultura y la estética japonesa. Surge así, "*el arte de la economía del gesto, de la frase, del objeto adecuado*".

---

<sup>36</sup> .- El período que va desde 1540 hasta 1640 fue conocido como el siglo cristiano. Se caracterizó por la presencia de los europeos en las islas y por la propagación del cristianismo. Los portugueses se introdujeron en los mares de China gracias a la debilidad interna de China y Japón, practicando un lucrativo comercio desde 1545. Los daimios de las islas del sur, empezaron a enriquecerse por el contacto comercial con los europeos y muy pronto la vitalidad misionera de la Compañía de Jesús llevó pareja la extensión de la doctrina cristiana.- Marin, 1985:4.-

<sup>37</sup> .- Sobre Sen no Rikyû o Tanaka Yoshiro Soeki.- Villalba, (2003:716-718), Plutschow, (1986:91- 98) recogen una breve semblanza biográfica de este maestro.-

<sup>38</sup> .- Inicialmente, *suki*, parece haber expresado una idea de la belleza que era herética y poco ortodoxa. El shôgun Ashikaga Yoshinori (1399-1441) fue un patrón de las artes conocido por su revolución ante las antiguas y establecidas normas estéticas. Su salón era receptivo a nuevas y audaces ideas, que llegaron a ser firmemente establecidas en el siglo XVI, como lo que podría describirse como elegancia sutil. – Itoh, 1993:54:-

<sup>39</sup> .- Chashitsu: Habitación de té, en ocasiones también hace referencia a la casa de té, en la que se hace la "ceremonia", y que suele estar elaborada con elementos arquitectónicos muy simples. Generalmente, estas construcciones están en jardines, templos o sitios apartados donde se puede sentir una atmósfera tranquila y aislada. Se conocen desde el período Muromachi. Frédéric, (2002:108).-



Sen no Rikyû, fue el responsable, junto con el ceramista Chojiro<sup>40</sup> (1516 – 1592), de la creación del vidriado traslúcido de inspiración coreana de las piezas tipo *raku-yaki*.<sup>41</sup> Se trataba de piezas negras o rojas, que recogían perfectamente el espíritu wabi, promulgado por el budismo Zen. Rudas y simples piezas, carentes de decoración y sin variaciones en la forma, que permitieron intensificar la presencia del cuenco, que adopta un aspecto asimétrico, y elevarlo a un nivel de abstracción espiritual (Fig.9).



-.Fig.9.-

Raku negro y Raku rojo con el sello de familia.

Colección particular

Tanto por la técnica como por la forma y el colorido, estas cerámicas eran completamente distintas a las que anteriormente se realizaban en Japón; este tipo de piezas supuso una revolución estética encaminada hacia la modernidad. Así mismo, planteaban la superioridad estética de las piezas realizadas en Japón frente a las realizadas en China. Desde el punto de vista de la forma, no se trataba de piezas estrictamente cilíndricas, aunque sí presentaban un pie redondo, característica propia de los cuencos tipo *soeki gata*<sup>42</sup>. *Aunque son piezas extremadamente espontáneas, no se*

---

<sup>40</sup> .- Tanaka Chojiro, Raku I (1516 – 1592). Primer ceramista de la familia Chojiro, hijo de un ceramista de origen coreano llamado Ameya.

<sup>41</sup> .- Raku-yaki. *Estilo cerámico de bajo fuego, que se popularizó a finales del s. XVI en Kyôto, gracias a la familia Raku, que se especializó en cuencos y utensilios destinados al Chanoyu. Se caracteriza por sus piezas cubiertas por óxido de hierro y un barniz transparente. Los primeros Raku fueron creados por el maestro Tanaka Chojiro, Raku I. El maestro Sen no Rikyû, mandó realizar al maestro Chojiro, un tipo de cuencos exclusivos para el Chanoyu. El término Raku, se puede traducir como placer. Este nombre deriva de uno de los caracteres del nombre del Palacio Jurakudai de Hiseyoshi, lugar para el que fueron realizados hacia 1585.*- M. E. Guth, 1993:56.-

<sup>42</sup> .- En 1585, en el periódico del té *Matsuya Kaiki*, Rikyu considera que la forma más adecuada

*puede negar que recogen su inspiración de los cuencos chinos decorados con azul bajo vidriado, sometsuke<sup>43</sup>, de la dinastía Ming (1368 –1644) (Fig.10) (Turning Point, 2003:32)*

Aunque Sen no Rikyû no dejó escritos "diarios de té", como era habitual entre sus contemporáneos, sus enseñanzas fueron recogidas tras su muerte por uno de sus sucesores, Naneo Soeki, en la conocida obra *Nanpôroku*<sup>44</sup> o *Crónica de Nanpô*, en ella se reunieron gran número de datos sobre la visión artística de Sen no Rikyû, así como de sus colecciones. En este sentido, Rikyû tenía en gran estima al maestro Jukô, por lo que adquirió numerosos utensilios de té que una vez fueron suyos. El gusto estético de Rikyû apostaba por los utensilios simples, cucharas, jarros de bambú, así como por los cuencos tipo Raku<sup>45</sup>. *También se considera que fue probablemente el primer maestro que colocó los utensilios directamente sobre el suelo, sin utilizar telas o bandejas y sin exponerlos sobre el daishu.* (Plutschow, 1986:139)



-Fig.10.-

*Ko-sometsuke*, término japonés para denominar la porcelana china azul y blanca, que durante la Dinastía Ming fue exportada a Japón. Instituto arqueológico de Pekín.

---

para los cuencos es la denominada Soeki Gata. Soeki es el nombre Zen que recibió Rikyû en 1540.- (Turning Point, 2003:32, 43)

<sup>43</sup> .- Sometsuke: Tipo de porcelana de procedencia china decorada con óxido de cobalto azul, *gosu*, o púrpura bajo vidriado. Este método, empezó a utilizarse en Japón a finales del s. XVI, por los ceramistas coreanos en Arita y por Okuda Eisen en Seto. Este tipo de cerámica fue muy utilizada para el *sencha*.- Frédéric, 2002:901.-

<sup>44</sup> .- Para más información sobre el Nanpôrouku ver: Plutschow, 1986: 91-93.-

<sup>45</sup> .- *El primer dato sobre la cerámica Raku aparece en el Kogei Sirio en 1577 y el uso de un cuenco de té de Raku negro es mencionado en un diario de té de 1579. Aunque actualmente se da como fecha inicial la que aparece en el Tsuda Soeki Chayu Nikki, Diario para la ceremonia del té de Tsuda Soeki, en el cual se anotó que: un cuenco de Raku con un borde irregular, fue usado por Rikyû el 9 de diciembre del octavo año del Tensho (1580).* (Revista Cerámica, 1981: 43).

## ***I.7.- El Arte del Té como exhibición de poder y magnificencia***

Rikyû servirá a dos eminentes personajes de la historia de Japón: Oda Nobunaga y Toyotomi Hideyoshi (Fig.11), aspecto a través del cual presentamos la ferviente dedicación a la práctica del té de los *daimyô* y *samurai* del Japón feudal, manifestándose así la relación existente entre la política y el arte del té.

Tras completar sus estudios, Rikyû se estableció en la ciudad de Sakai<sup>46</sup>, donde entró al servicio de la corte de Oda Nobunaga (1534 – 1582), el cual intentó elevar las tasas a los comerciantes sakai de la ciudad de Kyôto. Para pacificar los ánimos entre los comerciantes y Nobunaga, el 1 de abril de 1570, un comerciante sakai, Imai Sokyû (1520 -1593) le presentó un valioso bote de té *chaire*, llamado *Joo*, una jarra llamada *Matsushima*, y una pintura de su propia colección. Esta anécdota, que es recogida en el diario de té *Imai Sokyû Chanoyu Nikki Nukigaki*<sup>47</sup>, nos hace ver cómo Nobunaga utilizaba los utensilios de té y los objetos de arte como herramientas para desarrollar su poder político, lo que le permitió crear una mítica colección de objetos, reunida en gran parte gracias a numerosas donaciones y embargos. Cuando en 1582 Nobunaga fue asesinado mientras acampaba en el templo Honno-ji de Kyôto por uno de sus generales, Akechi Mitsuhide (1528 -1582), gran parte de su colección de objetos artísticos y de utensilios de té se perdieron.

A Nobunaga le sucedió Toyotomi Hideyoshi (1536 –1598). Nobunaga había regalado a Hideyoshi, en agradecimiento por su asistencia en la construcción del castillo Azuchi, *El retrato de la luna*, una pintura china de Mu Qi (s. XII), permitiéndole así el privilegio de celebrar reuniones de té. En 1578, Hideyoshi asistió por primera vez a una

---

<sup>46</sup> .- Rikyû, durante toda su vida, estuvo asociado a la ciudad de Sakai y a sus comerciantes, devotos seguidores del té, quienes veían en él un hombre de exquisito gusto, por lo que frecuentemente era el invitado de sus reuniones de té.- Plutschow, 1986:98.-

<sup>47</sup> .- Plutschow, 1986:99.-

reunión de té en el castillo de Miki en la provincia de Harima. En ella utilizó el hervidor *Otogoze*, el cual también le había regalado Nobunaga tras la conquista de las regiones de Tajima y Harima. Estos aspectos nos permiten ilustrar la idea de que Nobunaga, también utilizó famosos objetos de su colección como recompensa por sus acciones a los miembros destacados de su ejército.

Por su parte, el gusto de Hideyoshi tendía hacia lo extravagante, grandioso y lujoso. Al igual que su predecesor concebía el uso del té para la exhibición de su poder y magnificencia. En 1585 Hideyoshi, junto con Rikyû, empleó una habitación portátil cubierta de hojas de oro y utensilios de oro para una celebración de té ante la corte de Kyôto. *Este hecho que se contraponía radicalmente con la filosofía wabi de Rikyû, ha sido interpretado como el principio de las discrepancias en el gusto de Hideyoshi y el maestro de té.* (Plutschow, 1986:113). Plutschow también señala como posible causa de las desavenencias entre estos dos personajes el hecho de que Rikyû creara una nueva moda de utensilios, los cuales vendió a altos precios, causando una gran inflación en los costes de los utensilios de té. Fuese como fuese, en el mes de febrero de 1591, en el Palacio de Jurakudai, Hideyoshi ordenó a Rikyû que se suicidase a la manera tradicional *seppuku*.



1

2

3

- Fig.11.-

1.- Retrato de Toyotomi Hideyoshi, 1600. Museo de Arte de la Ciudad de Ôsaka. Rollo vertical, color sobre seda. (109,8 x 46,2 cm.).

2.- Retrato de Sen no Rikyu, circa. 1583. Retrato de Sen no Rikyu. Museo de Arte Masaka, Ôsaka. Rollo vertical, color sobre seda. (81 x 33,5 cm.).

3.- Retrato de Oda Nobunaga. Siglo XVII. Daiun-in, Kyôto. Rollo vertical, color sobre seda. (118 x 59 cm.).

## I.8.- *Las deformes cerámicas verdes* *de Furuta Oribe*

Las lucha por el poder y la supremacía política entre los señores feudales y los *daimyô* que se produjeron entre los años 1573 y 1615 del periodo Momoyama<sup>48</sup>, han hecho considerar este tiempo como el más sangriento y turbulento de la historia de Japón, procediendo sus principales protagonistas de los nuevos clanes guerreros *samurai*. Como acabamos de ver, los nombres de los líderes más destacados fueron los de Oda Nobunaga (1534 –1582), guerrero procedente de Owari que unificó el país tras deponer en 1573 al último *shôgun* Ashikaga; Toyotomi Hideyoshi (1536 –1598) y Tokugawa Ieyasu (1543 -1616), siendo este último quien estableció el shôgunato Tokugawa, llevando a Japón la paz que se extendió durante todo el periodo Edo (1615 – 1868).

Sin embargo, el personaje que más influyó en el desarrollo del gusto de los objetos relacionados con la Vía del Té fue Furuta Oribe (1543– 1615), nacido en Mino en la Prefectura de Gifu. Fue samurai y maestro de té y estuvo al servicio de los tres líderes anteriores. Considerado el sucesor del maestro Sen no Rikyû, sus nuevas aportaciones estéticas a la Vía del té desarrollarán profundas implicaciones, no sólo en la cerámica tipo Oribe sino también en el futuro del arte Japonés, ya que establecerán un nuevo canon de belleza para pinturas, lacas y textiles.

Las piezas cerámicas tipo Oribe, deformadas e irregulares, con sus colores goteantes y sus expresionistas brochazos, presentan una apariencia totalmente moderna que ha influido claramente en la estética de la cerámica contemporánea occidental. Oribe desarrolla una atrevida apreciación estética del arte cerámico al desafiar el gusto convencional. La estética propagada por este maestro antepone los salientes y las deformidades frente a lo cuadrado y simétrico, lo dinámico a lo tranquilo y lo incompleto a lo completo. La cerámica de Oribe, que imprime al Arte del Té gran

---

<sup>48</sup> .- El nombre del Período Momoyama (1573 –1615), se puede traducir como la "*Colina del melocotón*", en alusión al lugar, a las afueras de Kyôto, donde estuvo situado el castillo Fushimi de Toyotomi Hideyoshi. En 1625, éste fue demolido y en su lugar creció un huerto de melocotones: *momo*. Vid: *Turning Point* (2003:3).-

fuerza y simbolismo, supone una importante fase en el desarrollo de la cultura japonesa.

Supuso un periodo de transición en la evolución estética del arte japonés caracterizado por la libertad en la forma, el espíritu creativo, y la sensibilidad estética que influyó en maestros tardíos como Hon'ami Koetsu (1558 –1637)<sup>49</sup> y Kōbōri Enshū (1579 – 1647)<sup>50</sup>.

Furuta Oribe, valeroso general del ejército de Hideyoshi, presentaba un cultivado interés hacia el Arte del Té, por lo que en torno a 1590 se le documenta como uno de los siete discípulos del gran maestro Rikyū. En 1594 Oribe recopila sus reglas y estipulaciones estéticas en la obra *Oribe-ke suki no daiji*, o "*Reglas en Materia Artística de la Familia Oribe*", basado en gran parte en las enseñanzas de Rikyū.

El maestro Rikyū mostró su preferencia hacia los utensilios de procedencia japonesa frente a los chinos o coreanos; así mismo, el maestro Oribe matiza su predilección por el empleo sólo de utensilios japoneses coetáneos. En este sentido, destaca la pieza nº 9 que se recoge en el catálogo de la exposición: *Turning Point, Oribe and the Arts of Sixteenth – Century Japan*, celebrada en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York en el año 2003, que aparece documentada en una carta manuscrita por Furuta Oribe. En dicho documento se recomienda a su destinatario esta pieza, una jarra de agua *mizusashi* procedente de Iga (Fig.12), por sus imperfecciones y profundas fisuras, las cuales considera forman parte de su encanto y belleza.

---

<sup>49</sup> .- *Hon'ami Koetsu*. Artista prolífico que trabajó en varios campos creativos: ceramista, calígrafo, lacador y grabador. Estudió Chanoyu con Furuta Oribe, para quien fabricó cuencos destinados a la ceremonia.- Frederic, 2002:346.-

<sup>50</sup> .- *Kōbōri Enshū*. Nació en la provincia de Omi, fue maestro de té bajo los tres primeros shōgunes Tokugawa. Construyó varios chashitsu en Kyōto, los más destacados fueron Nanzen-ji y Katsura Rikyu. Así mismo, construyó varios hornos para la fabricación de cerámica.- Frédéric, 2002:538.-





-Fig. 12.-

*Mizusashi Yaburebukuro*

Periodo Momoyama, último cuarto del siglo XVI

Prefectura: Iga

Alto: 21,4 cm. / Ø Máximo: 23,7 cm.

Importante Propiedad Cultural

Procedente de la colección de la Familia Todo

Museo Gotoh, Tôkyo

Precisamente estas características son las que dieron nombre a dicha pieza: "jarra de agua de profundas fisuras", *ohibikire mizusashi*. Esta pieza, desde el periodo Momoyama, ha pasado a las distintas generaciones de la familia *Todo*, que fueron *daimyô* en la región de Iga.

Las producciones cerámicas de la prefectura de Iga, especialmente las destinadas al Chanoyu, fueron muy populares durante el periodo Momoyama, lo cual aparece recogido en los diarios de té y documentos de la época. Las piezas mas valoradas eran los *mizusashi*, por su típica forma tomada de los cubos de madera con asa de metal, así como por su superficie accidentada llena de impurezas, y su vidriado brillante o cristalino popularmente llamado *bidoro*<sup>51</sup> (debido a la influencia portuguesa por la que se denominaba vidrio en lugar de cristal). A este respecto, señalar que, la producción de la prefectura de Oribe no solamente se especializa en piezas destinadas al té, sino que también realizó piezas cotidianas para la mesa, como candelabros, tinteros, quemadores de incienso, cuyas formas manifiestan una gran influencia occidental tanto por el motivo como en el uso del vidriado tipo *bidoro* (Fig.13).

<sup>51</sup> .- Ver Apéndices documentales





.-Fig.13.-:

*Candelabro de Influencia europea*

Periodo Momoyama, principios s. XVII

Pieza de Mino tipo Oribe.

Altura: 30,6 cm.

Museo de Arte Suntory, Tôkyo

En otro orden de cosas, hay que tener en cuenta que las piezas de Oribe suelen confundirse con las piezas de Shino, ya que en su aspecto presentan muchas similitudes; por tanto es necesario acudir a varias fuentes para documentar las piezas de Oribe. *En primer lugar los diarios de té, chakaiki, en donde se describen las reuniones para las que se hacían estas piezas, en segundo lugar los registros recopilados tras la muerte de Furuta Oribe denominados: Furuta Oribe Densho, Relación de Furuta Oribe y Furuta Oribe Chaso*<sup>52</sup>, *Relación de Té de Furuta Oribe, y en tercer lugar examinando los utensilios de época que en la actualidad se conservan. (...) Así mismo, las Notas de Oribe o los Cien Preceptos de Oribe, Oribe Hyakkako, se trata de un manual en el que Oribe recoge sus técnicas para trasmitirlas a sus discípulos.* (Turning Point, 2003:22). En estos diarios, además de las innovaciones en los utensilios cerámicos, Oribe considera apropiados otros materiales como son el bambú y la cestería para la creación de nuevos utensilios.

<sup>52</sup> .- Las relaciones de Oribe han sido publicadas en Furuta Oribe Chasho 1976-84.

En resumen, las cerámicas de la prefectura de Oribe fueron conocidas y valoradas por su llamativo vidriado de cobre verde *ryokuyû*, así como por los abstractos diseños y deformes cuencos. Aunque este estilo tomó el nombre del guerrero y maestro de té Furuta Oribe, la conexión entre dicha prefectura y este maestro no resulta del todo clara, ya que no existen documentos que recojan esta relación. Sin embargo resulta claro que Furuta Oribe fue oriundo de Mino, y que era un maestro activo en el momento en el que las piezas de Oribe fabricadas en Mino se pusieron de moda en Kyôto. Según Takeuchi, (1976:46 – 49), la primera vez que se utilizó el término *oribe-yaki*, *piezas de Oribe*, fue en el *Chaki bengyoku shu*, una clasificación de utensilios de ceremonia de té publicada quince años después de la muerte de Furuta Oribe. Takeuchi, considera que en realidad este texto se refiere a las piezas preferidas por Furuta Oribe; así mismo, argumenta que fue un siglo después de su muerte, cuando los utensilios que seguían las formas y vidriados ya señalados, fueron considerados como elementos distintivos de esta prefectura.

Esta tipología de piezas también aparece representada en las colecciones españolas. En el catálogo *Lujo Asiático. Arte de Extremo Oriente y Chinerías en el Museo Cerralbo de Madrid* (pag. 140), se recoge la referencia de un pequeño recipiente cerámico del tipo *ao – Oribe* (Oribe verde), datado a finales del periodo Edo (1614-1868) o principios de la era Meiji (1868 – 1911). Su forma troncocónica, con pico vertedor y anillo en el solero, así como la cubierta de denso esmalte blanquecino, las manchas verdes de cobre y las esquemáticas decoraciones negras, responden a las características anteriormente señaladas en las piezas de Oribe (Fig.14)



-. Fig. 14.-

*Hagi Yunomi ao-Oribe*

Finales de período Edo (1614-1868) o  
principios de la era Meiji (1868 - 1911)

Gres.

(5 x 5,2 x 4,8 cm.).

INV: 3145. Museo Cerralbo

## I.9.- Maestros de Té de la clase samurai

Otros maestros de té, de la clase samurai (Fig.15), preservaron el estilo y las enseñanzas de Rikyû tras su muerte. Aunque realizaron algunas aportaciones en los diseños de los jardines y casas de té, por lo general no lograron muchas innovaciones, con respecto a las reglas transmitidas por Rikyû; es por ello que en este punto encontramos escasos cambios estéticos en la cerámica de té. Al igual que los anteriores, la mayoría de estos maestros estuvieron al servicio de los líderes Tokugawa. Entre estos maestros señalar a: Hosokawa Sansai (1563 -1645), Kanamori Sowa (1584 –1656), Oda Uraku (1547 -1621), quien destacó por su famosa colección de utensilios. Sus discípulos fundaron la Escuela de té Uraku.

-Fig. 15.-



En torno a un *furo* dos hombres jóvenes, uno de ellos corta su flauta mientras prepara el té para su joven amante. En primer término los distintos *Chanoyu no dôgu*. Se trata de una interpretación moderna de la *Leyenda del Samurai*, adaptación humorística realizada por Okamura Masanobu, 1710. En: Roger Keyes. *The Male Journey in Japanese Prints*. University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Londres, 1989, p.33

Y sobre todo, Kobori Enshu (1579 – 1647); su nombre real era Kobori Totomi no Kami Masakazu, pero él solía utilizar el nombre de Soko. Estuvo a las órdenes de Tokugawa Iyeyasu y, aunque no fue ceramista, cultivó varias artes como la poesía, la pintura, la caligrafía y el arreglo floral *ikebana*. En este sentido, su nombre ha sido utilizado para denominar un tipo de arreglo conocido como *Enshu ryu*. Fue un maestro seguidor del estilo de Sen no Rikyû y, en relación a la cerámica, destacaron sus investigaciones referentes a los distintos tipos de arcillas de las distintas prefecturas de Japón. Su nombre aparece asociado a la cerámica que se realiza en “*los siete hornos favoritos de Enshu*”<sup>53</sup>:

---

<sup>53</sup>.- Los siete hornos favoritos de Enshu (Ver: Tagai, 1993:32).

**Shidoro:** Construido en 1575 por Kato Shoyemon Kagetada. Se caracteriza por sus producciones sencillas sin decoración, los barnices negros u oscuros y los colores de otoño: como el marrón y el amarillo.

**Kosobe:** no fue conocido hasta 1625 cuando el maestro Enshu lo popularizó.

**Zeze:** Fue mandado construir en 1630 por el señor de Zeze: Ishikawa Tadatsuna, bajo dirección del Maestro Enshu. Sus producciones se caracterizan por los barnices dorados, marrón rojizo y púrpuras sobre superficies de biscuit gris oscuro. Este tipo de producciones guardan un gran parecido con las de Takatori y Seto.

**Agano:** Construido en 1602 por Hosokawa Tadaoki, también conocido como Sansai, quien intentó normalizar el estilo de la cerámica coreana. Sus producciones posteriormente se hicieron similares a las de Takatori.

**Takatori:** Cerámica de origen coreano realizada en la prefectura de Fukuoka. Hacia 1601, el ceramista coreano Pal San (jp: Hachizan, Takatori Hachizo) trajo desde Corea las cerámicas tipo Shinkuro y Hachizo, las cuales se caracterizan por los colores marrones, amarillos y negro púrpura.

**Asahi:** Creado en 1600 por Okumura Jirozayemon. En 1645 el Maestro Enshu, supervisó la producción de cuencos realizados por Okumura Tosaku, los cuales se caracterizaban por los colores marrones y azules de sus vidriados. Entre 1830 y 1873, el ceramista Chobei Matsubayashi, realizó en este centro producciones modernas de cerámica.

**Akahada:** Aunque fue creado en 1580, no alcanzó su plenitud hasta 1645 con el ceramista Nonomura Ninsei. Las producciones de este centro recuerdan a las de Takatori o Hagi. Se caracterizan por sus colores gris perla con algunos toques salmón. Bajo la dirección del maestro Enshu se realizó en este centro una amplia producción de piezas destinadas a Chanoyu.

Igualmente Enshu realizó nuevos diseños en los jardines de té y, en 1629, construyó la casa de té del jardín del castillo de Edo, conocida como Yamazato. El estilo de la ceremonia del té de Enshu es menos estricto en sus apreciaciones estéticas y filosóficas que el del maestro Rikyû. Enshu estaba más interesado en la sociedad contemporánea, por lo que sus creaciones se caracterizaban por los diseños luminosos, menos recogidos e íntimos.

Así mismo, destacaron también: Honami Kôetsu<sup>54</sup> (1558 - 1637) y Katagiri Sekishu (1605 -1673). Kôetsu, alfarero, lacador, calígrafo y diseñador. Junto con un grupo de comerciantes, promovió el sistema de imprenta tradicional japonés llamado *Saga – bon*, (libros Saga), los cuales se caracterizaban por la profusa cantidad de ilustraciones que contenían. Fue discípulo de Furuta Oribe y aprendió el modelado de la cerámica con la familia Raku. De este maestro destaca el célebre cuenco llamado *Monte Fuji* tipo *Seppô*<sup>55</sup>, el cual regaló a su hija el día de su boda. Sus trabajos sirvieron de inspiración para la fundación de la Escuela Rimpa de pintura decorativa.

El monje budista Katagiri Sekishu fue nombrado *chajin* por el shôgun Tokugawa Ietsuna. Seguidor de la esencia del *wabi-cha*, escribió, en 1661, un ensayo crítico denominado *Sekishu Wabi no Fumi*, en el cual argumentaba, que el espíritu del té, debía regresar a las enseñanzas del maestro Jôô.

El maestro Sen Sotan (1578 - 1658), nieto de Sen no Rikyû, defendía que el estilo del *wabi-cha* se sustentaba en el principio de identificar el té con el Zen. Del diferente estilo de té, promovido por sus tres hijos, surgen las tres escuelas que componen las tres ramas principales de la familia Sen: Omoto-senke, Ura-senke, Muskanokoji-senke.

Finalmente, los famosos maestros del periodo Edo: Matsudari Fumai (1751 – 1818), quien restableció los hornos cerámicos de Izumo al aumentar la producción de hierro. Reunió una prestigiosa colección de utensilios de té, algunos de los cuales alcanzaron un inmenso valor. Como resultado recopiló el catálogo de su colección en dieciocho volúmenes, denominado *Kokon Meibutsu Ruiju*. En él dividía sus utensilios en *omeibutsu*; (los utensilios más famosos anteriores a Rikyû), *meibutsu*, (utensilios famosos en el tiempo de Rikyû) y *chuko meibutsu*, (utensilios posteriores a Rikyû). Ii Naosuke (1815 – 1860), miembro de la Escuela Sekishu, escribió varios libros sobre el té, siendo el más destacado *Chanoyu Ichie Shu*, en donde expone la filosofía que debe haber en una reunión de té.

---

<sup>54</sup> .- Ernest Fenollosa (1853 - 1908), crítico de arte americano y coleccionista de arte japonés, considera a Kôetsu como uno de los artistas del período moderno digno de ser comparado con los antiguos ceramistas.

<sup>55</sup> .- Este famoso cuenco se rompió y fue reparado con una colada de laca dorada. Recibe el nombre de Seppô, ya que evoca una cumbre nevada. Esta pieza del Período Momoyama se encuentra en la colección Hatakeyama en Tôkyo.



Durante la Restauración Meiji, tras la apertura a Occidente de Japón, la filosofía y el arte del té se vieron en un grave peligro de extinción, debido en gran medida a la desaparición del patrocinio shôgunal sobre este arte; incluso algunos señores tuvieron que recurrir a la venta de sus utensilios.

### I.10.- *Chanoyu en la nueva sociedad japonesa: el “tatemaie” femenino*

A finales del siglo XIX comenzaron a llegar a Europa y América relatos de viajeros occidentales, en los que la denominación de "casa de té", entendida como *chashitsu*, se usaba para referirse al *ryotei*, es decir, a una posada o lugar de placer<sup>56</sup> donde se podía comer o celebrar fiestas en las que actuaban geishas<sup>57</sup>. La distribución de imágenes fotográficas, como las custodiadas en Museo Oriental de Valladolid (Fig 16) y los grabados que se recogen en publicaciones como: *Le Japon Illustre* de 1870, *The Graphic* de 1881 y *Au Japon Choses Vues de 1900*, o la xilografía de 1778 de Torii Kiyonaga (1752 - 1815) titulada *Vendedora de té con cliente* (Fig 17), contribuyeron a difundir en Occidente una idea totalmente equivocada de las casas de té y, por extensión, de la erróneamente denominada ceremonia de té.



- Fig. nº 16.-

*Ceremonia de té*

Fotógrafo Anónimo

Albúmina Coloreada

(9 x 13,5 cm.)

Inv: 709.

Museo Oriental de Valladolid

<sup>56</sup> .-Cf: *Pleasure at Higashiyama; 17<sup>th</sup> century*. Kyôto: Kôzu Kobunka Museum.Ed: Akai, *Chanoyu kaiga shiryô shûssei*, p. 112-113.-

<sup>57</sup> .-(...) *Como el Chanoyu se ha convertido en una cualidad convencional de señoritas, ha sido objeto de mucha tontería sentimental, asociada a muñequitas adornadas con brocados en cuartos iluminados por la luna, tratando de imitar nerviosamente los sentimientos más fatuos acerca de porcelanas y flores de cerezo.* (Watts, 1960 : 224)



.- Fig 17.-

*Vendedora de té con cliente*

Autor: Torii Kiyonaga (1752 - 1815)

Fecha de producción: 1778. Xilografía

En relación a la participación femenina en la actividad del Chanoyu<sup>58</sup>, debemos aclarar que ésta ya se manifiesta en el s. XIV durante los sofisticados concursos *tocha*<sup>59</sup> o reuniones para probar los diferentes tipos de té. Este hecho queda documentado a través de una obra que se conserva en el Museo Nacional de Tòkyo. Se trata de un biombo del periodo Muromachi (1333 – 1573), decorado con una escena de la Escuela Kano, titulada *Reunión de Té bajo los arcos en otoño en Takao* (Fig 18).

---

<sup>58</sup> .- En relación a la participación de las mujeres en el Chanoyu Tagei, (1993: 28) señala que: *Durante los tiempos de paz del shōgunato Tokugawa, las mujeres, desempeñaron un activo papel en la ceremonia. Así mismo, tras la Segunda Guerra Mundial, muchas mujeres jóvenes fueron educadas durante tres años en esta complicada performance.* Ver también:- Kagotani Machiko's. *Josei to Chanoyu*. Kyōto: tankosha, 1985.- Cf: Corbett. R, *Researching the History of Woman in Chanoyu*. New Voices. Doctoral Thesis University of Sydney, 2005.

<sup>59</sup> .- En relación a los concursos de té ver: Sen Sōshitsu XV, *The Japanese Way of Tea: From its Origins in China to Sen Rikyū*. Pag: 7 . V. Dixon Morris (Trad.). Honolulu: University of Hawai'i Press, 1998.



-Fig nº 18.-

*Reunión de Té bajo los arces en otoño  
en Takao.*

Biombo de la Escuela Kano.

Período Muromachi (1392 -1513).

(1,49 x 3,64 cm.).

Museo Nacional de Tôkyo.

En esta reunión la participación femenina se hace patente, especialmente en la figura central derecha, porque se trata de una mujer que está amamantando a un niño mientras participa en este grupo de degustación de té. Este hecho se observa en la actitud del personaje masculino de la izquierda, que se halla de pie ante un brasero portátil, *furo*, sobre el que se ha colocado un recipiente para hervir el agua, *kama*, (ambos objetos son de bronce). Dicho personaje sostiene en su mano derecha un cuenco *chawan* y en la izquierda el batidor de bambú *chasen*, con el que se obtiene la espuma en el apreciado "líquido de jade". En esta obra también se observa la moda de los cuencos coreanos del tipo celadón, introducidos por los ceramistas coreanos, que llegaron a Japón durante el siglo XVI.

En esta idea de valoración de la decoración, de la apreciación de los utensilios empleados para servir el té y de la elegancia del gesto justo, no solamente se encierra el espíritu del Chanoyu, sino que en ellas se encuentra gran parte de los formalismos sociales de la cultura tradicional japonesa y por tanto, de las reglas de cortesía que durante un tiempo fueron aplicadas como ejemplo de educación femenina.



Tradicionalmente, se consideró que la mujer japonesa debía responder a un modelo de *tatemaie* u obligaciones sociales estipuladas. En consonancia con este hecho, durante los tiempos de paz del shôgunato Tokugawa, las mujeres desempeñaron un activo papel en el Chanoyu, tanto es así, que el arte tradicional del arreglo floral *ikebana*<sup>60</sup> ha sido considerado, desde entonces, el arte de las mujeres. Hay que tener en cuenta que durante la cultura urbana del periodo Edo (1603 – 1868), la educación sofisticada, basada en las artes de la caligrafía, la pintura, la danza, la música, el arreglo floral y la ceremonia del té, estaba reservada al entorno femenino de las cortesanas y las geishas<sup>61</sup>. En publicaciones de la época como la guía *Saiken*<sup>62</sup>, se elaboraban listas con las especializaciones de las cortesanas de alto status (durante el Periodo Edo eran conocidas como *tayû*, posteriormente pasaron a denominarse *oiran*). El té era la habilidad más frecuente de una cortesana. A este respecto Baba Bunkô<sup>63</sup> escribe: *debían aprender muy bien todas las artes deseables para una cortesana de alto rango, como el samisen, cantar, ceremonia de té, haiku, andar, backgammon, kickboll, flauta*. Otras cortesanas se describían como expertas o maestras en Chanoyu.

---

<sup>60</sup>.- *Ikebana*. El arte del arreglo floral, proviene de un antiguo ritual del budismo en el que los monjes realizaban sencillas ofrendas de incienso y flores ante una imagen de Buda. Esta costumbre, de origen indio, fue transmitida a Japón a mediados del s. VI, vía China y Corea. A partir de entonces y hasta el s. XV, el *ikebana*, mantuvo su condición de ofrenda divina. Posteriormente perdió sus connotaciones religiosas para alcanzar paulatinamente la categoría de arte creativo, que intenta reconstruir en un modelo a escala, la belleza de la naturaleza y la expresión de las estaciones. Okad Cf: a, K. *The Art of flower arrangement*. Publisher of Contemporary Japan and Japan Year Book. Tôkyo, Japan.

<sup>61</sup>.- Se considera, que la palabra *Geisha* se empezó a utilizar a partir de 1750; literalmente significa "persona de las artes" o artista. Su educación se centraba en el aprendizaje de las artes plásticas y literarias, de la música y de la ceremonia del té. Así como de todo el ritual relacionado con el peinado, el maquillaje, y el kimono, instrumentos indispensables para la seducción y, al mismo tiempo, que reflejan su rango y su riqueza. (Frédéric, 2002).-

<sup>62</sup>.- En el Edo del s XVII, existía una publicación anual, *Yoshiwara saiken*, o *Guía de los nuevos barrios que surgieron en Edo*, después del incendio de Meireki en 1657. En esta guía del distrito de la "luz roja", se recogían detallados los nombres de los distintos establecimientos, así como de las cortesanas. En 1718, Tsutaya Juuzaburou comenzó a publicar toda esta información en folletos doblados y, entre 1728 y 1781, tomó un formato de libro horizontal denominado *yokobon*. Hacia finales del s. XIX nuevamente varió el formato tomando un sentido vertical *tatebon*.

<sup>63</sup>.- Baba Bunkô. *Buya Zokudan*, p.382. Trad: Seige, C, *Yoshiwara: The Glittering Word of the Japanese Courtesan*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1993.

Durante el periodo Edo surge en Japón una nueva forma de arte llamada *Ukiyo e* o "*Pintura del mundo flotante*". Se trata de representaciones de carácter popular, en las que se describe con detalle la vida de la gente común en distritos como el de *Yoshiwara*, dónde artistas tan famosos como Hishikawa Moronobu (1618 - 1694), Suzuki Harunobu (1725 -1770), Kitagawa Utamaro (1753 –1808) o Kisei Eisen (1790 - 1848), centraron gran parte de su producción en la representación de estampas de "mujeres hermosas" o *bijinga*. Pero en relación a las representaciones femeninas del Chanoyu, no empezaron a ser habituales hasta el periodo Meiji (1868 – 1912), tras la apertura de Japón a Occidente. Durante este periodo algunos artistas notablemente reconocidos, como Kobayakawa Kiyoshi (1899 – 1948) e Ishikawa Toraji (1875 – 1964), alentaron la liberación femenina con sus representaciones de mujeres dinámicas con ropas y cortes de pelo al gusto de la moda occidental.

Sin embargo, la mayoría de los artistas del *Shin Hanga* o "*Impresiones Nuevas*", no se acogieron a estos cambios sociales y continuaron diseñando ilustraciones con mujeres pasivas, ataviadas con la indumentaria tradicional. La mayoría de estas representaciones simbolizan los valores tradicionales asociados al cliché de comportamiento de la mujer japonesa o belleza calmada. En el Museo Victoria & Albert de Londres encontramos un ejemplo de *shin hanga* relacionado con la participación femenina en el Chanoyu. Se trata de una obra de *Mizuno Toshikata* (1866 – 1908)<sup>64</sup> (Fig. 19) en la que se observa cómo en el espacio reducido del interior del *chaishitsu* o casa de té la anfitriona recoge con un largo cucharón de bambú, *hishaku*, el agua caliente del *kama* para verterla en el *chawan*.

---

<sup>64</sup>.- Toshikata Mizuno o Mizuno Kumajiro (1866 –1903), fue discípulo de Yoshitoshi y de Shôtei. En su producción de grabados destaca la serie de *bijinga* denominada: *Treinta y seis bellezas seleccionadas*, la serie de *Chanoyu* y *Las estaciones y sus maneras*. Entre sus seguidores se encuentran autores como: Ikeda Terukata, Ikeda Shoen y Kaburaki Kiyokata. Cf: Frédéric, L. *Japan Enciclopedia*. Trd: Käthe Roth. The Belknap Press of Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts. London, England, 2002.



-.Fig.19.-

*Chanoyu.*

*Shin Hanga*

o

*Impresiones Nuevas.*

Autor: Mizuno Toshikata (1866

- 1908).

Medidas: 9 x 13 cm.

Museo Victoria & Albert.

Londres.

Esta acción es observada por las invitadas, que, situadas en línea, ocupan su posición precisa. Tras esto, comenzará la solemne performance de los 37 movimientos, en los que reside el secreto del arte de la economía del gesto, de la frase y del objeto adecuado. Así mismo, debemos mencionar a otros artistas del periodo Meiji, en cuya producción de grabados con influencia del *Ukiyo – e*, han tratado las representaciones de *bijinga* en actitudes tradicionales relacionadas con el Chanoyu; tal es el caso de Chikanobu Toyohara (1838 – 1912) (Fig 20), Miki Suizan (1887 – 1957) (Fig. 21) y Shiro Kasamatsu (1898 – 1991) (Fig 22).



-Fig. 20.-

Chikanobu Toyohara (1838 - 1912)

Museo Victoria & Albert. Londres



-Fig. 21.-

Miki Suizan (1887 - 1957)

Museo Victoria & Albert. Londres



-Fig. 22.-

Shiro Kasamatsu (1898 - 1991)

Museo Victoria & Albert. Londres



También recogemos un objeto con una representación femenina relacionada con el Chanoyu anterior al periodo Meiji. Durante el periodo Edo, la moda fue símbolo de buen gusto y clase social; en la ciudad de Kyôto, hombres y mujeres gastaban grandes cantidades en extravagantes kimonos y lujosos accesorios. Entre los objetos más apreciados por los hombres resaltaron las pequeñas y exquisitas cajas de laca tipo *inrô*, utilizadas para guardar medicinas. Las formas, materiales y diseños de estas cajas variaban en función de la estación y del gusto del propietario. En 1996, la casa de subastas Sotheby's de Londres, sacó a la venta un *inrô*, firmado por el lacador del periodo Edo *Kanshosai Toyo*<sup>65</sup>, decorado con un diseño relacionado con la participación femenina en el Chanoyu. Se trata de una geisha ataviada con un rico kimono, que entre sus manos sujeta un *chawan* y un trozo de tela *fukusa* a modo de servilleta (Fig.23).



-Fig. 23.-

*Inrô*

Lacador: Kanshosai Tôyô

S. XIX

<sup>65</sup> .- Lawrence. L, and Brozman. S, *Japanese Inrô from the Brozman Collection*. Genlux Holdings Ltd,1993

Esta imagen, hace referencia, al hecho de que la mayoría de los utensilios en el Chanoyu, deben ser manipulados con una servilleta especial, la cual se considera que fue diseñada por la esposa de Rikyû; cuando el *fukusa* no se estaba utilizando se colocaba en el interior del cinturón *obi* de un kimono, que solía ser del tipo *iromuji*<sup>66</sup>.

Desde mediados del siglo XVIII y durante el siglo XIX una combinación única de factores políticos, económicos y sociales, produjo en Japón el aumento del número de mujeres artistas<sup>67</sup>. En 1830 en la publicación *Heian jinbutsu shi*, o "*Quién es Quién en Kyôto*", ya se recoge un listado en el que se hacía referencia a la existencia de 160 mujeres pintoras establecidas en dicha ciudad. Este dato nos indica que durante dicho periodo se produjo un reconocimiento social del papel desempeñado por las mujeres artistas, reconocimiento definido como signo de progreso en la nueva sociedad japonesa.

Este cambio social también afectó a la cerámica de Chanoyu realizada por mujeres. Hay que tener en cuenta que en la sociedad tradicional japonesa la producción de cerámicas, con vidriados naturales obtenidos en los hornos del tipo *Anagama* o *Noborigama*, no había sido permitida a las mujeres por miedo a insultar a los dioses del fuego. A finales del siglo XVIII podemos documentar la obra de la monja budista Otagaki Rengetsu (1791 – 1875), poeta, ceramista y pintora, que en 1798 entró al servicio del castillo Kameoka<sup>68</sup> en Tamba, donde estudió poesía, caligrafía y artes marciales. Tras enviudar dos veces y perder trágicamente a sus hijos, a la edad de 33 años tomó los votos y se convirtió en monja, adoptando el nombre de *Luna del Loto*. A partir de 1832 comenzó a realizar delicados utensilios de Chanoyu, los cuales decoraba con sus propios *waka*, o poesías clásicas de 31 sílabas. Entre las obras de esta autora podemos resaltar un poema, pintado en tinta sobre papel y montado en un pequeño rollo

---

<sup>66</sup>.- Iromuji: Kimono de seda teñido en un solo color y que solía ser utilizado por las mujeres en la ceremonia de té. Frédéric, 2002.-

<sup>67</sup>.- Guth. C, Japanese Art of the Edo period. The Everyman Art Library. London, 1996

<sup>68</sup>.- Kameoka. Pueblo de la prefectura de Kyôto. Fue capital de la provincia durante el período Nara (710 –784). Desde épocas antiguas, Kameoka ha sido el área conocida como Kuchi Tamba, en la entrada a Tamba. Durante la era de Tensho (1573-1586) en 1579, Akechi Mitsuhide hizo de Kameoka, entonces llamado Kameyama, su base y construyó el castillo de Kameyama. El castillo fue destruido durante el período de Meiji (1867-1911). A pesar de esto, Kameoka seguía siendo una entrada importante a la capital imperial.

manual, diseñado para ser expuesto en el interior del *tokonoma*, dicha obra pertenece a la colección de Richard C. Bull de Filadelfia. Para ilustrar dicho poema (Fig. nº 77), la autora dibuja un *kyusu* y dos *yunomi*, piezas de cerámica utilizadas a partir del siglo XVIII en el *sencha*<sup>69</sup> (símbolo de la nueva era a la que se abrió Japón tras derrocar en 1867 el shôgunato Tokugawa, durante el periodo Meiji (1868 – 1912)).

De la producción cerámica de esta artista destacamos un *mizusashi* y un *chawan* (Fig 24) subastados recientemente en EEUU. Se trata de recipientes modelados a mano y decorados con poemas bajo vidriado; en el caso del *mizusashi* se puede leer el nombre de Otagaki Rengetsu. Encontramos así, en la obra de esta artista, una combinación única de poesía caligrafía y cerámica.



-Fig.24.-

*Mizusashi y Chawan*

Autor: Otagaki Rengetsu (1791 - 1875)

Colección Particular

En resumen, el Chanoyu no solamente es la esencia de una práctica de transformación de una actividad cotidiana en un arte que encierra complejas características estéticas y filosóficas, sino que representa, además, gran parte de los formalismos sociales de la cultura tradicional japonesa y, por tanto, de las reglas de

---

<sup>69</sup> .- Se considera que en 1738, Nagatani Soshichiro (Soen) de Uji en Kyôto, inventó el método de fabricación del té verde, denominado *sencha*, que presentaba un gran aroma y un agradable sabor. Hasta entonces se había utilizado un tipo de té negro, descendiente del té de China, conocido como *kamairicha*. (Itadakimasu. Juny, 2000 – Juny, 2001). Para mas información sobre *sencha* ver: Graham, P.J. *Tea of Sages: The art of sencha*. University of Hawai Press, 1998

cortesía que durante un tiempo fueron aplicadas como ejemplo de educación femenina. Ideales como la belleza, la simplicidad y la armonía, fueron asociados tanto al arte del Chanoyu como al modelo de mujer tradicional japonesa, y aunque entró en decadencia, siguió siendo representado por los artistas más conservadores durante el periodo Meiji.

### *I.11.- Chanoyu: el Arte de Apreciación Artística o el Arte de la Vía del Té*

Llegados a este punto, se hace necesario establecer una aclaración sobre el concepto erróneo del término *ceremonia*. Como hemos visto anteriormente, durante las últimas décadas del s. XVI se perfeccionó en Japón lo que nosotros los occidentales denominamos "ceremonia del té"; esto supone una traducción imperfecta del término japonés Chanoyu que significa sencillamente "agua caliente para el té". A muchos participantes u observadores occidentales la sesión puede resultarles excesivamente formal, pero el hecho es que se trata de una actuación artística, una exposición<sup>70</sup>, en la que un anfitrión invita a sus huéspedes a compartir el gozo del té y apreciar los valiosos utensilios en una atmósfera preparada con esmero (Fig.25).



-Fig. 25.-  
Museum Ostasiatische Kunts,  
Dahlem, Berlin

---

<sup>70</sup>.- Como ya hemos señalado anteriormente en este mismo capítulo, en el *chashitsu* existe un espacio expositivo doméstico denominado *tokonoma*, destinado a la exhibición de objetos artísticos.



La palabra "ceremonia" podría confiarle una formalidad y distancia innecesarias, y es que no es sólo el anfitrión el que lleva a cabo el ritual<sup>71</sup>, sirviendo el té. Él y sus huéspedes comparten el placer de una estética ritualizada y una experiencia emotiva. Chanoyu se destaca sobre todo por el carácter puramente laico del ritual, sin tener ninguna connotación litúrgica. No obstante, todos estos aspectos contribuyen a consolidar el término erróneo de "ceremonia", con el que en Occidente se conoce al Chanoyu.

Chanoyu, aunque literalmente significa "agua caliente para el té", es en esencia una práctica de transformación de una actividad cotidiana en un arte, el arte de la Vía del Té. Un arte tradicional de servir y entretener a los huéspedes donde cada movimiento, palabra, lugar o decoración están previamente establecidos.

En Japón existen muchas Vías, entre las que destaca la "Vía del Té" o Chado, una técnica artística, que debía adquirirse al someterse a un humilde proceso de aprendizaje vigilado por un maestro. Poco a poco, la Vía dejó de ser un ejercicio de destreza, para convertirse en una herramienta educativa, que debe ser transmitida y comprendida de generación en generación.

"Comprender", término importante para las artes<sup>72</sup> (Jp: *gei*), ya que para emprender cualquier Vía, el aprendiz (Fig 26) tiene que someterse a la tradición, representada en forma de modelos concretos. No se le permite la libertad de actuar espontáneamente; sino que sólo cuando el aprendiz ha sometido su propia voluntad y se ha educado a sí mismo, le es posible reconocer lo que tiene valor dentro de la Vía. Sólo entonces puede proceder a las creaciones que le surgen espontáneamente.

---

<sup>71</sup>.- Arnold van Gennep, asegura, que este ritual tiene una dimensión socio-político y legal. Este sentido ritual se hace patente entre los líderes políticos de los siglos XVII y siguientes, que utilizaron el té como un protocolo de paz y consenso, así como de orden social (...) El té, es considerado por tanto, un sistema simbólico para establecer relaciones con el mundo exterior. Victor Turner mantiene que este ritual simboliza un amplio contexto cultural (...) considerándolo un tipo de sistema normalizado. Clifford Geertz, también entiende el ritual como un sistema de actos establecidos por el poder (...) para formular conceptos en un orden general de existencia.- (Plutschow, 1999)

<sup>72</sup>.- El término "arte" debe ser entendido de manera oriental, es decir, abarcando lo que tiene valor para el desarrollo del carácter de una persona, para el acercamiento del sí mismo interior a la perfección, y para el logro, tanto de las destrezas artesanales, como de las intelectuales, de este modo la persona puede tener acceso a la plena madurez (Hammitzsch: 1983, 10)



-Fig. 26.-

*El aprendizaje de la ceremonia de te*

Atribuido a Suio Tamura (activo: 1690 - 1730)

Rollo de tinta y colores sobre papel s. XVIII

(61,4 x 34,8 cm)

Colección Isabel Pollard

Art Gallery of Greater Victoria, Canada

Chanoyu ha sido, desde sus orígenes, uno de los nudos vitales de la cultura japonesa tradicional, una Vía de apreciación de lo sutil y lo bello. El Chanoyu toma su origen del espíritu de armoniosa unión con la naturaleza, entre lo espiritual y lo terrenal; de este modo se transforma en un vehículo de paz, una forma de preservar el orden en el mundo. Se establece así una clara relación entre el Arte del Té y el Budismo Zen, el elemento común que entre ambos conceptos se genera, es la constante atención prestada a la sencillez.

El Zen intenta captar la realidad de manera intuitiva, eliminando lo innecesario, mientras que el Arte del Té es la expresión estética de una simplicidad original. Esta simplificación se simboliza en el Chanoyu, sobre todo en la discreta y sencilla cabaña de tejado de paja que alberga al maestro y a sus invitados.

La atmósfera que se genera dentro de la cabaña de paja, tiende a crear este tipo de suavidad en el ambiente: suavidad de tacto, suavidad de olor, suavidad de luz y suavidad de sonido. Plásticamente, aunque son objetos realizados a mano, de forma irregular y con vidriado poco uniforme, conservan un carácter primitivo, y saben guardar la suavidad del tacto, la armonía y la distinción.

Según Daisetz T. Suzuki<sup>73</sup> (1996:86): *el principio que anima la habitación de té, desde la misma construcción hasta la elección de los utensilios, la técnica del servicio, la preparación de los alimentos y la indumentaria, debe ser siempre la supresión de todo ritual artificioso o complicado y de cualquier forma de ostentación. Los utensilios pueden ser viejos pero la mente debe mantenerse fresca y lista para responder a las sensaciones que va a captar por medio de los sentidos, no buscar favores, no ser codicioso, no estar inclinado a la extravagancia y estar siempre atento y considerado con los otros. El propietario de una mente así es caballeroso y siempre sincero: eso es Chanoyu.* (Daisetz T. Suzuki, 1996:86)

A través del Chanoyu, el Zen ha ejercido gran influencia en la vida japonesa, ya que el *Chajin*, maestro del té, se ha convertido en el árbitro del gusto en las artes auxiliares del Chanoyu: arquitectura, jardinería, cerámica, orfebrería, objetos de laca y arreglo floral. *Todo lo que pertenece al Chanoyu, ha sido seleccionado de acuerdo a los cánones del gusto, acerca de los cuales, los hombres más sensibles de Japón han reflexionado durante siglos. Aunque la elección generalmente es intuitiva, una cuidadosa medición de los objetos revela proporciones inesperadas e interesantes, que pueden ser consideradas obras de geometría espontánea, es decir, un arte perfecto. Un arte es perfecto sólo cuando deja de ser arte: cuando se da la perfección de la ausencia de arte, cuando la sinceridad más interior de nuestro ser se manifiesta, y ese es el significado de la reverencia en el arte del té. Reverencia, es por consiguiente, sinceridad o simplicidad de corazón.* (Daisetz T. Suzuki, 1996: 188).

Para los maestros del *wabicha*, los objetos imperfectos resultaban más interesantes, ya que presentan una belleza más intensa y un mayor poder espiritual. La rugosa irregularidad de la forma de los cuencos de té y de los contenedores de agua inacabados, sugiere una belleza profunda, cuya perfección no se encuentra en su forma exterior sino en el significado espiritual que a través de ellos se expresa.

---

<sup>73</sup> .- Suzuki Daisetsu, (Kanazawa, provincia de Ishikawa en 1870 - Tôkyo 1966), profesor de la Universidad Otani. Es una de las autoridades más representativas del Budismo Zen en Japón. Dada la relación con el tema tratado en el punto -. I.11.- de este capítulo se han recogido algunas citas literales de este autor.

*Por consiguiente, en el arte del té se nos revela el espíritu de la cultura oriental como el arte de cultivar una atmósfera psíquica, es decir, el campo interior de la conciencia. Podemos decir que esta atmósfera se genera en el interior de uno mismo, cuando se está en una pequeña y semi oscura habitación, de techo bajo, irregularmente construida, manejando la tosca taza de té (Fig.27) y oyendo el sonido del agua que hierve en el recipiente de hierro sobre el fuego. (Daisetz T. Suzuki, 1996: 188).*



Fig. 27

Manejando la tosca taza de té



(\*).- Grabado de Haku Maki (1924- 2000)

## II.- Patrocinio, Exhibición y Coleccionismo en el Chanoyu

---

Desde el momento en que el monje Eisai regresó a Japón en 1191, tras haber estudiado en China las enseñanzas de la Escuela Budista Zen, las grandes familias feudales se aficionaron a tomar el té. A pesar de los austeros preceptos Zen, los objetos que para esta actividad se necesitaban fueron adquiriendo cada vez mayor importancia, llegando a convertirse en objetos suntuosos y codiciados, es decir objetos de colección.

Como ya hemos recogido en la introducción y en el apartado I.3 de este trabajo, el coleccionismo de objetos artísticos en Japón, desde un principio, se encuentra vinculado con China<sup>74</sup>. Durante el s. XIV, el hábito de tomar té se convirtió en un arte, que fue seguido por la nueva clase guerrera de los Samurai que valoraba la elegancia y el lujo. Es el momento en el que empezaron a surgir los sofisticados concursos de té, los cuales se caracterizaron por la utilización y valoración de "raros" utensilios. Se trataba de jarrones de bronce para flores, vasijas para el agua, teteras de hierro, cajitas de cerámica, cuencos de porcelana blanca o verde celadón o los del tipo *Jian* o *Tenmoku* (en Japón también *Kesan*), así como muebles y pinturas, todo ello de la Dinastía Song del Sur (1127 - 1279), importado por los monjes Zen.

Los utensilios se fueron haciendo más valiosos y gran parte de la etiqueta del incipiente Chanoyu se desarrolló en torno a la forma delicada y compleja de utilizarlos. Así mismo, los objetos de lujo jugaron un papel importante en la política del momento; por tanto, se hizo necesario que los samurais crearan una serie de leyes para instaurar una severa regulación de la producción de objetos de lujo.

---

<sup>74</sup> .- Sobre el tema del coleccionismo de arte chino en Japón ver: Hillard del Arco (2004:49-63)

## *II. 1.- Patronos y Coleccionistas:*

### *Los clanes Ashikaga y Tokugawa*

El periodo Muromachi (1333 - 1573) comenzó con el establecimiento del gobierno del shôgunato del clan Ashikaga en Kyôto, y terminó con la expulsión del último de sus gobernadores, Yoshiaki, por Oda Nobunaga en 1573. En estos dos largos siglos de estabilidad política se logró unir las dos ramas de la familia imperial, y restaurar la paz y el orden en todo el país. Es ahora cuando en la perspectiva artística de Japón, se deja sentir un renacimiento de los valores culturales. Kyôto se convierte en el centro del arte, resultando así mismo el núcleo vital de la nación; en este sentido hay que destacar la labor cultural y protectora del arte de los shôgunes Ashikaga Yoshimitsu y Ashikaga Yoshimasa.

La dependencia de la cultura china fue tan grande durante el periodo Muromachi, que en el ámbito de los miembros del gobierno surgió la costumbre de incluir en los tributos oficiales algunas obras artísticas de procedencia china; aunque más interesante es el caso del intercambio ocasional de regalos de origen chino entre los miembros del gobierno, nobles y monjes. Como hemos señalado anteriormente, ya desde mediados del s. XII y hasta finales del s. XVI, los monjes Zen, los samurai de alto rango y una parte de la nobleza de la Corte sólo utilizaban para el Chanoyu objetos de origen chino.

Ashikaga Yoshimitsu (1358 <1367 / 1395 >1408)<sup>75</sup>, militar y líder político, en 1368 fue nombrado el tercer shôgun de los quince en la línea de sucesión Ashikaga, estaba más interesado por el mundo cultural que por los asuntos políticos. Fue un gran protector de las artes y un experto coleccionista. Estableció buenas relaciones comerciales con la dinastía Ming, lo que le permitió desarrollar durante su mandato un amplio mercado de intercambio de objetos artísticos, creando así la mítica colección de: *Objetos Honorables, Gyomotsu*, del palacio Higashiyama.

---

<sup>75</sup> - Frédéric.L, (2002:53).- Este autor no concreta las fechas y da estos márgenes al considerar que dependiendo de la fuente consultada oscilan entre ambas cifras.

Mantuvo un estrecho contacto con la comunidad zen, de donde obtuvo algunos de sus mejores colaboradores; éste era el caso de los eruditos monjes *dôbôshû*, especialistas en las reglas estéticas y en la colocación de objetos artísticos. Por tanto, estaban al servicio del shôgun, siendo su labor principal, detectar las posibles falsificaciones de arte chino existentes en su colección. Los *dôbôshû* establecen una nueva disciplina de apreciación de los objetos en función de su calidad y de su valor artístico. Entre los objetos cerámicos destinados al Chanoyu, los más valorados por estos monjes eran: el bote para el té, *chaire* y el cuenco, *chawan*. *El chaire, era colocado en primer lugar de apreciación, dada la dificultad que existía para falsificarlo ya que debe ser característica de fabricación la aparición de las imperfecciones fortuitas causadas por el fuego. Los botes realizados en China, y utilizados para guardar aceite o medicinas durante la dinastía Song, eran considerados, por tanto, los más valiosos* (Guth, 1993:45). Así mismo, los *chawan* era clasificados en tres tipos dependiendo de su origen: chino, coreano o japoneses. Los japoneses, que desde el principio usaron para el té los cuencos de origen chino, valoraron más para esta bebida los cuencos de arroz de origen coreano. A este respecto, mencionar que los coleccionistas japoneses, ya desde el periodo Muromachi, han apreciado y estimado más la cerámica *Punchong*, de origen coreano, que las piezas verde celadón de origen chino.

Los *dôbôshû* se especializaron también en el arte de decorar las habitaciones y proyectar reglas para exhibir los demás utensilios y artículos relacionados con el Arte del Té, así como los rollos de pintura. Estas reglas se hicieron necesarias desde el momento en que el valor de un objeto de arte dependía mucho de cómo fuera expuesto. Se considera por tanto, que los *dôbôshû* hicieron un arte del coleccionismo, y de la exhibición una filosofía.

En relación a los cuencos de origen coreano, el maestro Soetsu Yanagi, en su obra publicada en 1989, *The Unknown Craftsman*, dedica un capítulo al mítico *chawan Kizaemon-Ido* (Fig. 28), en él que según Yanagi se encierra toda la esencia del Chanoyu. Esta pieza, que desde el 29 de agosto de 1950 fue considerada Importante Tesoro Nacional, es un cuenco que en el siglo XVI fue propiedad del Señor de Noto, Honda Yrayishi. En 1634 pasó a manos de Nakamura Soetsu, maestro de té del puerto



de Sakai. En 1751 perteneció a Toshi Ieshige, y hacia 1775 fue propiedad del Señor de Matsue, Matsudaira Fumai, quien poseía una importantísima colección de chawan. Su hijo, Thereupon Gettan, lo donaría en 1804 al Koho-an, una sucursal del templo Daitoku-ji de Kyôto.



-Fig.28.-  
*Kizaemon -Ido Chawan*  
En el Koho-an del  
Daitoku-ji, Kyôto

El nombre *Kizaemon Ido* hace referencia al ceramista de Osaka, Takeda Kizaemon y a las mercancías coreanas de Ido. Las piezas de Ido, eran un tipo barato de cerámicas realizadas en un torno coreano del siglo XV. Este tipo de cuencos, cuya traducción literal es "fuente", por la anchura de su boca, eran utilizados en su origen como simples recipientes de arroz. El *kôdai* o pie, es bajo y espontáneamente irregular; en el interior del mismo se suele tallar una perilla central muy leve a modo de *token kôdai* o "pie de casco" (Ver apéndice documental). El barniz, bien aplicado, tiene un chisporroteo fino que sin embargo, al tacto se hace áspero. Dependiendo de su forma las piezas Ido se pueden dividir en cuatro tipos: *O -Ido*, *Ao-Ido-Ido*, *Ko-Ido*, y *Ko-kan'nyu*.

Piezas similares al chawan *Kizaemono - Ido* pueden verse en otros lugares de Japón, tal es el caso del Museo Miho de Shigaraki, donde se exhibe una pieza coreana del tipo Ido muy similar. En las colecciones españolas, en el Museo Etnológico de Barcelona, que se recoge en el capítulo V de este trabajo, se custodia un cuenco contemporáneo de gran semejanza a esta mítica pieza.

Durante el reinado de Ashikaga Yoshimasa (1435 <1449 / 1474 >1490)<sup>76</sup>, se produjo el desarrollo de la *Higashiyama Bunka*, "Cultura Higashiyama", es decir,

---

<sup>76</sup>.- Frédéric.L, (2002:53). Este autor no concreta las fechas y da estos márgenes al considerar que dependiendo de la fuente consultada oscilan entre ambas cifras.

cultura aristocrática bajo el patrocinio del shôgun Yoshimasa, en la que se unían los principios culturales del periodo Heian con el código samurai y los preceptos Zen. Yoshimasa, que abdicó a la edad de 39 años a favor de su hermano Yoshimi (1439-1491), dedicó el resto de su vida al desarrollo del arte y de la cultura. Patrocinó a pintores, poetas, lacadores, literatos, el teatro Nô, la jardinería, el arreglo floral y, sobre todo, el Chanoyu. Este movimiento cultural se caracterizó por seguir los principios estéticos del *wabi* y del *yugen*<sup>77</sup>. A partir de este momento se forma la mítica colección Ashikaga denominada *Higashiyama Gyobutsu*. Ashikaga Yoshimasa es considerado en los círculos de té el prototipo de coleccionista de objetos *karamono*. *El gusto de los objetos de su colección fue denominado con el término: Omeibutsu: Objetos de Arte de Gran Reputación* (Guth, 1993:47).

El gusto estético de la colección de los shôgun Ashikaga ha podido ser divulgado gracias al catálogo *Gymotsu one mokuroku*, redactado en 1470 por su consejero cultural Noami (1397 – 1471), maestro del que ya hemos hablado en el punto I.3 de este trabajo, donde se describen 279 pinturas chinas. Así mismo las cerámicas y las lacas son descritas e identificadas por este mismo autor en la obra *Kundaikan sayu choki*. En esta obra, en la sección dedicada a la cerámica, se recoge que las piezas de cerámica estilo *tenmoku* eran más valoradas en comparación a las pinturas chinas.

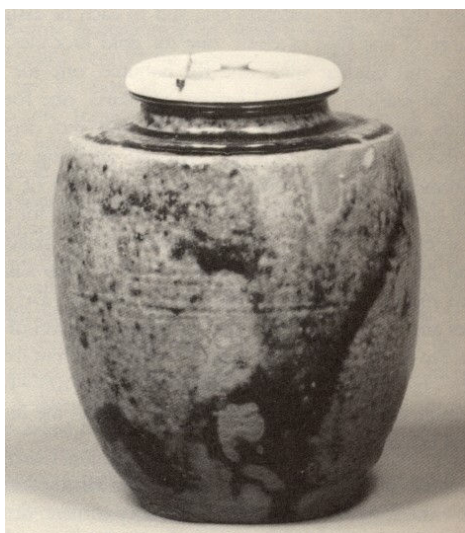
*Si bien las preferencias artísticas representadas por los Ashikaga llegaron a ser el ideal perseguido en el periodo Tokugawa y las piezas chinas más cotizadas eran las pertenecientes a su colección, también es cierto que, como aquellos, el shôgunato Tokugawa buscaba legitimar su poder frente a la casa imperial mediante el coleccionismo de arte chino.* (Hillard del Arco, 2004:52).

En el catálogo de la exposición *Momoyama*, (1994:60), se recoge que *Hideyoshi, aún en medio de la guerra, encontraba tiempo para practicar la ceremonia, y muchos de sus más aguerridos generales y soldados, cuando salían para el campo de batalla, llevaban consigo los chawan y los demás utensilios necesarios para la ceremonia de té. A veces los daimyô que se habían hecho dignos de alguna recompensa, recibían como premio una de sus tazas de cerámica*

---

<sup>77</sup> .- *Yugen*: concepto estético que se relaciona con el misterio, elegancia, encanto y un poco de tristeza. Fue creado por Fujiwara no Shunzei (1114 – 1204) y fue cultivado por los poetas y escritores del s. XVI. Se considera que de este concepto deriva el de *Sabi*. Cf: Frédéric 2002:1065.-

La colección de objetos artísticos de Nobunaga fue reunida en gran parte gracias a las alianzas políticas, aunque otras fueron confiscadas a sus propietarios. Sin embargo, Hideyoshi consiguió reunir sus objetos mediante un método más sutil, *dogu soroe*; este consistía en invitar a los coleccionistas a una reunión de té, a la cual debían traer las piezas requeridas para ser inspeccionadas por Hideyoshi, a quien finalmente debían entregar la pieza como presente. Gunth (1993:50) considera que, aunque no se pueda conocer con exactitud el alcance de las colecciones de Nobunaga e Hideyoshi, no hay duda que entre los objetos más destacados había tres botes de té chinos, del tipo *katatsuki*, llamados: *Hatsuhana*, *Narashiba*, y *Nitta*; se trataba de piezas importadas de China que se caracterizaban por su vidriado marrón del tipo *katatsuki* (Fig 29). Dichas piezas sirvieron de inspiración para la producción doméstica de botes de té. En las colecciones españolas encontramos piezas similares en la Colección Palacio que en la actualidad se custodia en el Museo de Bellas Artes de Bilbao.



-Fig.29.-

Bote de té, *chaire*, con  
vidriado tipo *katatsuki*

Los botes de té no solamente eran apreciados por su valor artístico; eran piezas que encierran un valor simbólico mucho mayor debido a que, en ocasiones, servían como prenda de fidelidad o sucesión; tal como ocurrió en 1569 cuando Nobunaga enseñó a su hijo y heredero el bote de té *Hatsuhana*, "*Primera Flor*", el cual había sido adquirido por el sistema de confiscación anteriormente relatado; de esta manera se ponía de manifiesto quién sería el sucesor de Nobunaga.

Respecto al aprecio por las piezas cerámicas *Kobori Ensho* (1579 –1647), el maestro de té de Tokugawa Iemitsu (1604 –1651) establecerá la práctica de nombrar los utensilios de té (Hillard del Arco, 2004:53). En este sentido, Gunth (1993:45)

considera que: *esta práctica no era exclusiva de la cultura del té, ya que en el periodo Heian, era común, dar nombre a las posesiones favoritas, como los instrumentos musicales. Los nombres, personificaron y crearon un contexto histórico, el cual se puede centrar en la estética del té. Así mismo, ayudaron a la identificación de los utensilios sin tener que utilizar recursos descriptivos para hacer alusión a sus cualidades físicas.*

Dado que los ceramistas raramente firmaban sus piezas, éstas empezaron a ser conocidas por el nombre de su propietario, o por el de la región de donde procedían dichas piezas; es posible que algunos nombres fueran un código familiar abreviado para los practicantes de té. Algunos coleccionistas daban nombres relacionados con aspectos estéticos o con versos de poesía. Los nombres no necesariamente eran permanentes, una misma pieza podía sufrir cambios en su denominación; en algunos casos, esto se debía a la conmemoración del uso de dicha pieza en una reunión especial.

## ***II.2.- El Arte de Mostrar.-***

Las reuniones de té eran la única ocasión para poder ver las piezas favoritas, ya que la arquitectura de los castillos del periodo Tokugawa tenía una distribución jerárquica de las salas, es decir dependiendo de la importancia del daimyô o del cortesano se le estaría permitido acercarse más o menos a la última sala, la sala de audiencias donde estaba el shôgun (Trujillo, 2004:73). Era en esta sala donde se encontraban los elementos más característicos del estilo shoin: tokonoma o alcoba en la pared, chigaidana o estantería, tsukeshoin o escritorio y chodaigamae o paredes decorativas. Originalmente estos elementos se encontraban en la zona privada de la residencia pero el estilo shoin maduró y se trasladaron a la zona pública, donde eran usados para indicar el espacio más importante, y en este caso, dónde estaba el shôgun (Mack, 1981:24) (Fig 30 y 31)



-Fig. 30.-

Distribución en salas del  
Daitokuji, Kyôtô  
Periodo Muromachi (1392-1573)



-Fig.31.-

Sala de té dorada, mandada construir por  
Toyotomi Hideyoshi  
Periodo Momoyama (1573-1615)  
Reproducción actual del MOA,  
Museo de Arte de Atami

El budismo Zen dio a los participantes del Chanoyu la posibilidad de alcanzar una dimensión espiritual y artística en un entorno y atmósfera de serenidad. El invitado, una vez purificado, entra en el interior del *chashitsu*<sup>78</sup> a través del *nijiriguchi*. Recordar que la principal aportación de Sen no Rikyû, en el campo de la arquitectura de las construcciones de té, fue: eliminar del *chashitsu* la entrada principal *kijiriguchi*, reservada a las personas de alto rango, para reemplazarla por una pequeña entrada *nijiriguchi* (Ver apéndice documental), a través de la cual el invitado sólo puede pasar inclinándose. Se establece así el primer signo de humildad, que prepara al invitado para la actitud de paz interior que debe desarrollar dentro del *chashitsu*.

Este aspecto queda claramente ilustrado en el grabado perteneciente a la colección del Museo Oriental de Valladolid. Se trata de un Ukiyo-e de *Ogata Gekko* (1859-1920)<sup>79</sup>, publicado por *Daikokuya Heikichi* en 1891. En este grabado se puede apreciar cómo una mujer, vestida con la indumentaria tradicional japonesa, se inclina<sup>80</sup> para poder entrar, a través de esta pequeña puerta, dentro de una casa de té. (Fig. 32).

<sup>78</sup> .- Chashitsu.- Construcción o espacio destinado a la performance del Chanoyu donde impera una atmósfera de espiritual armonía.

<sup>79</sup> .- *Ogata Gekkô* (1859 –1920), pintor de Ukiyo-e y ceramista. Inspirado por Hokusai, participó en varias exposiciones en Chicago (1893), París (1900) y Londres (1910), patrocinadas todas ellas por el Ministerio de Educación y Bellas Artes, *Bunten*. Firmaba sus obras simplemente con la palabra Gekko.

<sup>80</sup> .- El comportamiento prescrito para acceder a una cabaña de té, es una clara expresión de los valores wabi – sabi. Una vez dentro el ambiente es igualitario, no se acepta ningún planteamiento jerárquico.





-Fig. 32.-

*Entrando a través del nijiriguchi  
a la cabaña de té*

Shin Hanga o impresiones nuevas

Autor: Ogata Gekko (1859-1920)

Título: Kabuki-e

Editor: Sasaki Toyokichi

Publicado por: Daikokuya Heikichi en 1891

Tamaño: 23 x 35 cm.

Inv: Gekko 7. Museo Oriental de Valladolid

El interior del chashitsu es un espacio reducido, ya que se trata de una habitación de tres o cuatro tatamis (Ver apartado I.5), donde el invitado principal ocupa su lugar de espaldas al tokonoma (después de apreciarlo, ya que en él se han situado los únicos objetos artísticos de la habitación: el kakemono, que debe estar colgado en el muro y el ikebana en su hanaire) mientras los invitados ocupan sus posiciones, situados en línea y marcando los ángulos. Tras esto, comienza el rito puramente dicho, que consiste en 37 movimientos, en los que cada gesto, incluso el ritmo de la respiración está medido y en él que reside todo el secreto del arte de la economía del gesto, de la frase y del objeto adecuado.

El *oteame*, maestro oficiante, dispone por separado los utensilios que cuidadosamente ha seleccionado. Comienza así el arte de mostrar, el arte de exhibir o de la apreciación estética. Los invitados preguntan al otéame sobre los utensilios que ha utilizado; *natsume*<sup>81</sup>, *chasaji*<sup>82</sup> y *chawan*<sup>83</sup>, estas son las piezas que desde los inicios del

---

<sup>81</sup> .-Natsume. Recipiente de madera lacada o de cerámica donde se guarda el polvo de té. También recibe el nombre de Chaire.

<sup>82</sup> .- Chasaji. Cucharilla de bambú con la que se coge el té del *natsume*.

Chanoyu despiertan una mayor curiosidad ya, que suelen ser piezas de colección que alcanzan un gran valor económico y simbólico.

En este sentido del simbolismo, hay que destacar que todos los chawan tienen una zona considerada la más bella; esta zona o cara es la que se ofrece a los invitados, por lo que sería una total descortesía mancharla al beber el té. Esta es la razón principal de los giros antes y después del acto de beber. Se realizan así tres giros (Fig.33): el primero como expresión de respeto al no usar la cara destacada del chawan, el segundo para poder admirarla, y en el tercer giro se vuelve la cara hacia el *otemae* para ofrecérsela. Durante el transcurso del Chanoyu no puede haber ningún movimiento trivial o inútil, todo tiene su significado.



-Fig.33.-

Para examinar el chawan:

Colocar las manos sobre el tatami

Poner toda nuestra atención en el chawan

Coger el chawan con las dos manos

Apoyar los codos sobre las rodillas (nunca levantar el chawan en alto)

Poner de nuevo toda nuestra atención sobre el chawan

Dar vueltas al chawan valorándolo

Dar vueltas al chawan hasta que su parte más apreciada quede enfrente del anfitrión

El anfitrión toma el chawan entre sus manos

Ambos os saludáis con una reverencia

The Way of Tea, Ed: Tankou-sa. Japan, 1993

El arte de mostrar también se hace patente en la manera de almacenar o exhibir los objetos en el interior del chashitsu; tal es el caso del *chadansu*, armario para transportar, almacenar y exhibir los utensilios de la "ceremonia", por lo que suele tener una combinación de estantes y puertas. Este tipo de pieza se puede encontrar en la

---

<sup>83</sup> .-.Chawan. Cuenco de té, siempre de cerámica

colección del Museo Oriental de Valladolid (Fig 34); se trata de un pequeño armario de madera con una puerta, cuyo interior está dividido en tres espacios por medio de estantes sobre los que se colocan las distintas piezas.



-.Fig.34.-

*Chadansu*

Periodo Meiji (1868 -1912)

Museo Oriental de Valladolid

Llegados a este punto, llama nuestra atención el sistema de embalaje o envoltorio empleado para la protección de los objetos cerámicos; generalmente se trataba de cajas de madera, en las cuales suele aparecer el sello o la marca del ceramista que ha realizado dicho objeto, como en el caso del mizusashi del Museo Metropolitano de Arte de Nueva York, que anteriormente hemos comentado, en cuya caja hay una inscripción relacionada con Furuta Oribe, quien hace un comentario sobre dicha pieza. (Fig 35)



-.Fig. 35.-

Modelo de caja con inscripción, perteneciente a una pieza contemporánea. Puede ser similar a la del mizusashi del Museo Metropolitano de Arte de Nueva York, mencionado anteriormente



Esta práctica, que aumenta el valor del objeto, *fue tomada de China, donde la estampación de un sello marcaba el hecho de singularización de una pintura como posesión de un individuo, la cual dejaba entonces de ser una mercancía* (Clunas, 1997:113).

La mayoría de los utensilios cerámicos de té, suelen estar cubiertos por textiles; desenvolver las sucesivas capas de tela y extraer los preciosos objetos de las cajas para mostrarlos a los invitados, forma parte del ritual de exhibición de las valoradas piezas de Chanoyu.

Entre las artes tradicionales japonesas juega un importante papel el arte del envoltorio, el cual constituye un universo en sí mismo. En un principio surgió con el aprovechamiento de materiales naturales, paja, bambú, hojas y cortezas de madera, con una finalidad esencialmente práctica pero de gran belleza (Fig.36). Los textiles juegan un importante papel en distintos ámbitos del Chanoyu: como soporte, *hyogu no gire*, para los rollos portátiles de las pinturas o caligrafías utilizadas en el interior del chashitsu, como servilletas, *fukusa*, o las servilletas para el invitado, *dashibukusa*, y la gran servilleta para el anfitrión *temaebukusa*, también como protección, para el transporte o almacenaje de las piezas de cerámica: el *shifuku*, para el caso del *chawan* y del *chaire*.



-.Fig.36.-

Textiles utilizados como  
envoltorio artesanal

La mayoría de los utensilios deben ser manipulados con una servilleta especial, que se considera que fue diseñada por la esposa de Rikyū<sup>84</sup>, la cual, cuando no es utilizada, se coloca en el interior del cinturón u *obi* del kimono (Fig 23). En la mayoría de los casos, los textiles utilizados entre los siglos. X al XVIII no eran originarios de Japón, sino que eran importados o adquiridos por medio de los distintos intercambios comerciales. Dichos textiles, dependiendo del momento en que fueron importados, recibirían distintos nombres para su clasificación: *gokokuwata*: anteriores a 1419, *kowatari*: 1433 – 1493, *nakawarati*: 1504 –1547, *atowatari*: 1558 –1592, *chikawarari*: 1603 –1652, *arawatari*: 1652 –1711, *imawatari*: hacia 1800.

El comercio con las dinastías chinas Yuan (1279 –1368) y Ming (1368 –1644), importó a Japón brocados dorados, *kinran*, y plateados, *ginran*, así como satinados damascos, *donsu*. El comercio con las exóticas fábricas europeas introdujo textiles de lana y terciopelo. Los contactos a lo largo de la costa Coromandel y del resto de India trajeron los textiles hindúes y mogoles (1526 – 1857): con diseños de rayas o cuadros, teñidos, pintados a mano, o impresos sobre hilo, algodón o chintz.

Los *shifuku* con diseños de rayas son conocidos con el término *kanto*, en relación a las telas importadas a Japón desde el puerto de Cantón, y también desde los mercados de Holanda y Portugal. Algunas de estas telas, con bandas se combinan con diseños florales en urdimbres tejidas en China, Persia y Sudeste Asiático, pero fue la excelente calidad de los tejidos indios, sus vistosos diseños y simple manufactura, los que despertaron una mayor admiración entre los maestros de té. También fueron muy apreciados los brocados con hilo de oro y satinados en diferentes colores de origen chino, en los cuales se repiten los diseños de motivos naturales como pájaros, animales o flores, que a su vez se combinaban con elementos geométricos de influencia persa, siendo estos últimos muy apreciados en el Japón de mediados del s. XVII. La influencia de los patrones chinos también puede verse en los motivos de estilizadas nubes, olas, flores acuáticas, los símbolos de los Ocho Tesoros budistas y los animales propicios de buenos augurios, como el fénix *feng-huang*, la grulla, el dragón y el conejo. Esta influencia china aparece claramente recogida en el *shifuku* de la colección del Museo Oriental de Valladolid. Se trata de una bolsa de seda brocada de color azul pálido y motivos decorativos dorados de carácter vegetal, junto con un símbolo *shou* de longevidad de forma redonda en tono calabaza (Fig.37)

---

<sup>84</sup> ..- Marie, 1996: 139.-



-.Fig.37.-°

*Shifuku tipo kinran,*

Alberga un chaire tipo Seto con tapa de marfil

Periodo Meiji (1868 - 1912)

Museo Oriental de Valladolid

En relación a la costumbre china de distinguir a los objetos que presentaban una inusual belleza o interés, los textiles también recibían el nombre de *meibutsu-gire*<sup>85</sup>, aumentado así su prestigio y valor. La procedencia de dicho nombre puede ser de origen diverso: dependiendo del modelo, del propietario, del tejido o del nombre que se le da a la pieza cerámica que contiene. En este sentido, destacar un famoso grupo de utensilios y textiles asociados a la figura del maestro Rikyû; se trata de un cuenco chino y un conjunto de tres *shifuku*, conocido todo ello con el nombre de *Rikyû Shiribukura*.

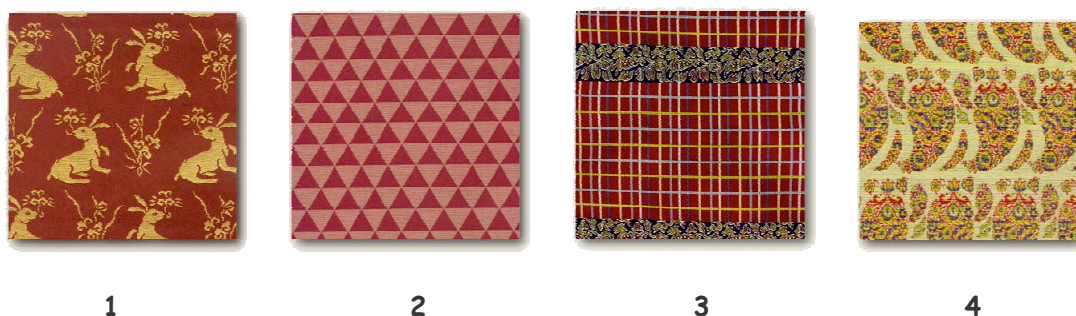
Marie (1996:142) considera que la primera mención relacionada con el nombre de un *shifuku* aparece en un catálogo de té en 1747, aunque estos textiles empezaron a ser apreciados, al igual que los cuencos que en ellos se guardaban, bajo la influencia del maestro Kobori Enshû (1579 –1644). De hecho, la primera publicación en la que apareció una sección relacionada con este tipo de textiles, se documenta en 1655. Así mismo, a partir de 1694, el término *meibutsu – gire*, permitió establecer un sistema de clasificación indicativo de la apariencia y valoración de estos textiles.

Existen varias categorías de *meibutsu-gire*: *kinran*, brocado con hilo de oro, son las telas más apreciadas, y suelen estar asociadas a las indumentarias budistas. Este tipo de tejido fue realizado en China durante la dinastía Song (960 – 1279) y fue importado a Japón a través de las relaciones comerciales que se establecieron a finales del periodo Kamakura (1185-1333), aunque no comenzaron a fabricarse plenamente en Japón, hasta

---

<sup>85</sup> .- *Meibutsu*: Producto afamado. *Meibutsu-gire*: Telas célebres. Textiles de alta calidad que fueron importados a Japón desde China, India y Sudeste Asiático entre el siglo XIV y XVII.

el periodo Momoyama (1568 – 1600). El segundo tipo de tejido se denomina *donsu*, satén, del cual existe también una gran variedad de diseños. Se trata de una tela gruesa y brillante hecha de seda. No es tan deslumbrante como el *kinran* sino que tiene una belleza reservada. Se trata de un tejido cruzado cuyos diseños se integran en el paño en forma de brocados. Se teje finalmente con los hilos de rosca teñidos y fuertemente torcidos, la sensación final de la tela es suave, siendo muy apreciada para la realización de finas bolsas para guardar utensilios de calidad. El tipo *kanto*, se caracteriza por los diseños de cuadros y rombos; este tipo de diseño fue muy utilizado durante el siglo XVI para la fabricación de *shifuku*, renovando así la paleta cromática de los textiles destinados a proteger las piezas cerámicas. Así mismo, cabe destacar el tipo *nishiki*, el cual se caracterizó por los diseños brocados multicolores realizados con dos hilos diferentes, que comenzó a ser realizado en China durante la dinastía Han (206 a.C. – 220 d.C.), siendo exportado a Japón durante el periodo Nara (710 – 794) (Fig. 38)



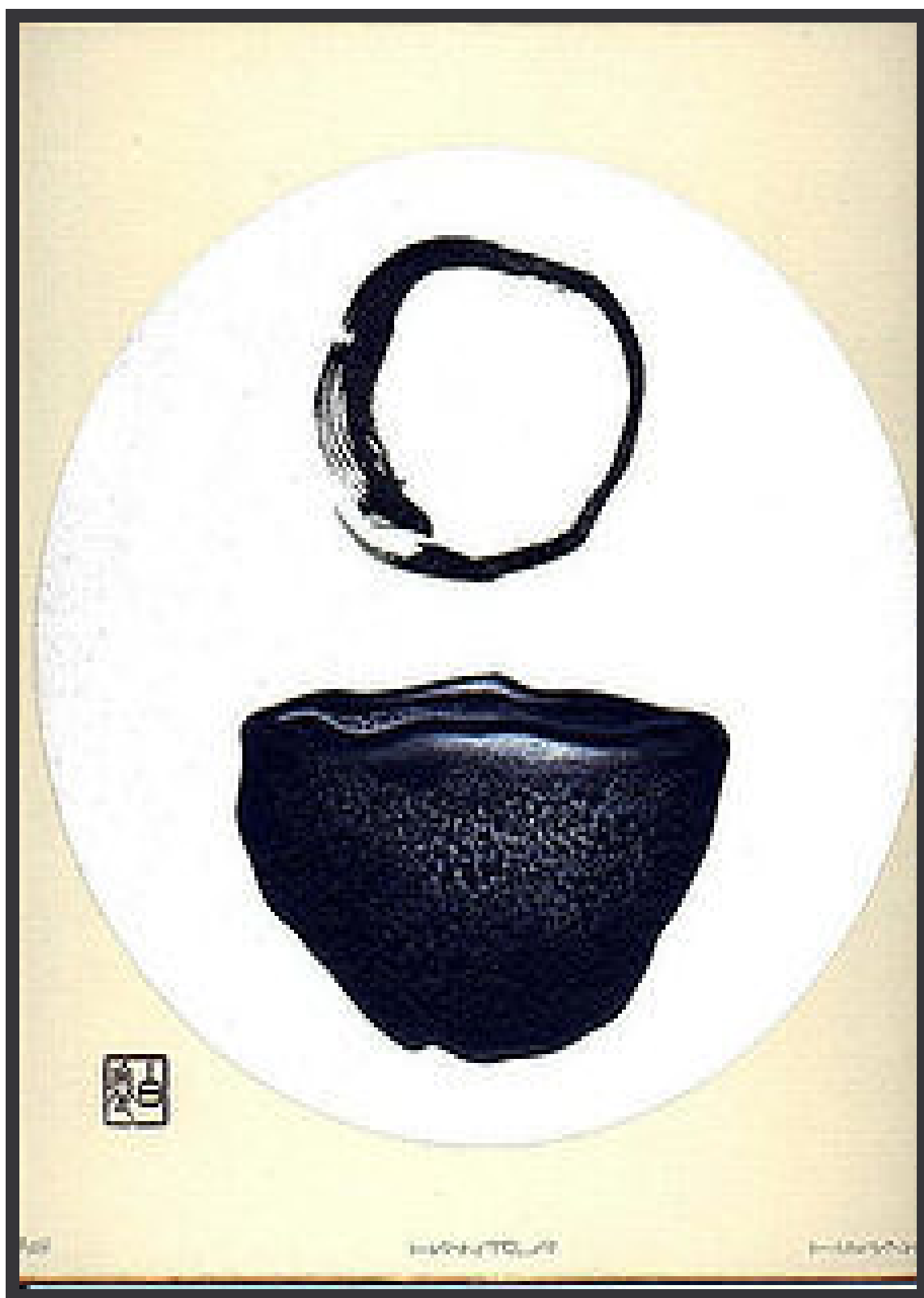
-Fig.38.-

*Diseños de meibutsu -gire*

1.- kinran, 2.- donsú, 3.- kanto , 4.- nishiki

En resumen, el arte de mostrar en el Chanoyu tuvo su máxima expresión en el hecho de extraer los objetos cerámicos de cajas y de envoltorios de tela para que, en un acto de homenaje estético, sean examinados, apreciados y valorados por el invitado; de esta manera se otorga una mayor dignidad, tanto a las piezas como a los textiles, permitiendo establecer un nuevo sistema de apreciación artística en el entorno y atmósfera de serenidad ya mencionada.

El arte del coleccionismo de pinturas, cerámicas, y objetos de Chanoyu, continuó siendo un pasatiempo habitual entre los líderes de Japón hasta la época Meiji, ya que esta actividad siguió jugando un importante papel político y diplomático. El coleccionismo a pesar de ser un oficio solitario, necesita para su apreciación una actividad social. Una vez más se confirma que las reuniones de Chanoyu permitieron fomentar las relaciones políticas, entre el shôgun y sus distintos miembros de la corte, así como la diplomacia entre Japón y otros países.



(\*).- Grabado de Haku Maki (1924- 2000)

### III.- La estética y tradición de la “*imperfección perfecta*”<sup>86</sup> : La expresión plástica de los Chanoyu no Dôgu<sup>87</sup>

---

*El Zen enseña que el espíritu de las cosas es lo importante, no su apariencia exterior. La forma externa muy perfecta muchas veces atrae la atención de tal modo que no deja fijarnos en el significado que encierra...*

Heinrich (1979: 281)

#### III.1-. *Descubriendo la cerámica del Japón ancestral*

Una de las características más destacadas del arte japonés es la capacidad que ha demostrado para adoptar nuevos conceptos provenientes de culturas extranjeras, que en muchas ocasiones no solamente ha copiado sino que también ha perfeccionado, dando lugar a nuevas ideas, que han arraigado profundamente dentro de la tradición cultural japonesa. Este concepto de adopción cultural iba a manifestarse claramente en la cerámica, ya que desde fechas muy tempranas Japón ha sabido hacer suyas las lecciones aprendidas de otras culturas, tanto asiáticas orientales (Corea y China), como centrales (Persia) y meridionales (India), creando una nueva expresión de carácter, netamente japonesa.

---

<sup>86</sup>.- La influencia del Zen y en concreto de la estética wabi - sabi, hizo que los objetos *yakimono* evolucionaran hacia la simplicidad, enfatizando la búsqueda de la belleza sencilla rústica e imperfecta. Por ello la imperfección se convierte en perfección ya que supone la plasticación plástica de la estética Zen.- (Ver apartado III.4).-

<sup>87</sup>.- *Chanoyu no dôgu*.- Objetos, herramientas del Chanoyu

Aunque hay que tener en cuenta la fuerza y originalidad de las primeras manifestaciones cerámicas, realizadas a lo largo de la cultura Jomon<sup>88</sup> (8000 a.C. - 300 a.C.) (Fig. 38), no obstante, se considera que la mayor representación cerámica se remonta a la cultura Yayoi<sup>89</sup> (300 a.C. - 300 d.C.) (Fig. 39)



-Fig. 38.-

Vasija Jomon con decoraciones de cordel  
Museo de la prefectura de Niigata



-Fig.39.-

Piezas de cerámica Yayoi  
Museo Nacional de Kyôto

A partir del periodo Yamato (300 d.C. – 710 d.C.) (que engloba Yayoi y Grandes Tumbas) y Asuka (552 – 645 d.C.), la influencia de las culturas extranjeras se hace

---

<sup>88</sup>.- La cultura Jomon fue una sociedad nómada que vivió de la agricultura y de la caza. Mediante técnicas primarias de rollos y planchas, modeló una terracota cocida a baja temperatura en hogueras exteriores. Era n objetos de carácter doméstico, con formas redondeadas o en pico, que y a expresaban una gran creatividad. Estos primeros recipientes, fueron decorados con relieves incrustados en la arcilla blanda, a base de los diseños de cordel característicos de esta cultura (Jomon significa cuerda). Cf: Moore Kernick (1995), Könneman (2000) Algunos ceramistas japoneses contemporáneos como Okabe Mineo (1919 – 1990), el Tesoro Nacional Viviente Mashiko Shimaoka Tatsuzo (1919) y Mori Togaku (1937), toman como fuente de inspiración la cerámica de la cultura Jomon para su producción. Cf: *Primitivism in Contemporary Ceramics*. Shigaraki Ceramics Park Museum, 1990.-

<sup>89</sup>.- Durante la cultura Yayoi se produjeron numerosos cambios sociales y tecnológicos debidos por una parte, a la introducción del hierro y del bronce, y por otra a la influencia de las civilizaciones china y coreana con las que se comenzaron a establecer contactos cada vez más profundos. En relación a la cerámica, se siguieron creando objetos cocidos a baja temperatura, que se modelaban según el antiguo método de modelar en espiral cordeles de barro. La utilización de una fina arcilla de origen aluvial permitió la creación de vasijas con formas sencillas y delgadas paredes.- Cf: Könneman (2000),



notoria en los avances técnicos aportados por los hornos tipo *anagama*<sup>90</sup>, así como, la introducción del torno y las piezas tipo Sueki<sup>91</sup>, manifestaciones todas ellas que presentan un claro influjo coreano. A este respecto, y según el catálogo Momoyama (1994:109) *la primera cerámica vidriada parece que fue producida en Japón en la segunda parte del s. VII, en el periodo Asuka (593 – 710). Era una cerámica de cocción a bajo fuego, de un vidriado verde, que empleaba un barniz hecho en plomo como elemento básico y el cobre como colorante; esta técnica también fue introducida desde el sur de Corea. Nara-sansai es el nombre de una cerámica vidriada de tres colores que empezó a producirse en el periodo Nara (710 – 794) según la técnica to sansai, introducida desde la China de la dinastía Tang. Su vidriado está formado por un barniz verde con cobre como agente colorante, y está decorada con barnices amarillos y marrones, cuyo agente colorante es el hierro, finalmente se cubre con un barniz blanco transparente.*

En la misma página de este catálogo se hace referencia a la influencia que durante el periodo Heian (794 – 1185) tuvieron en Japón la porcelana blanca<sup>92</sup> de Hsing (Xing) y de los celadones procedentes de la localidad china de Yue<sup>93</sup>. Dicho influjo favoreció en

---

<sup>90</sup>.- *Anagama*: Horno túnel de una sola cámara que favorece las cerámicas con vidriado natural de cenizas. Fueron introducidos desde Corea y alcanzaron su máximo desarrollo en Japón durante el s. XV. Este tipo de horno conseguía alcanzar temperaturas más altas que en cielo abierto, las cuales podían controlarse hasta cierto punto, abriendo y cerrando las bocas de ventilación de la cámara. Este tipo de cocción, prácticamente incontrolada, permitió crear efectos imprevisibles sobre las piezas.

<sup>91</sup>.- Desde el siglo V hasta el siglo XII, la cerámica tipo *Sueki*, desarrolló una gran influencia en el estilo y la estética de la cerámica japonesa. Las piezas Sueki eran cocidas entre 1100 y 1200° en atmósfera de reducción y generalmente eran realizadas con torno, presentan un cuerpo gris vidriado. Se considera que los estilos de Binzen, Shigaraki y Tamba provienen de la tradición de las piezas Sueki

<sup>92</sup>.- Lu Yu, en *El libro del té* (ver apartado I.1), compara las cerámicas blancas de Hsing, con la nieve, y los celadones de los hornos Yue, con el verde pálido de la nieve de invierno.

<sup>93</sup>.- Yue es el topónimo de una localidad meridional de China, aunque se utiliza para definir un tipo de cerámica cuyo denominador común es el color y la pasta, no la forma. Se trata de un gres grisáceo con una pasta dura cocida en reducción a la que se aplican barnices feldespáticos por inmersión de la pieza. Dichos barnices producen un tipo de color que varía entre el verde oliva y el verde mar (ch: *qing* o el "color de las cosas naturales"), que en Occidente se denomina celadón (este término se relaciona con un actor de teatro de una novela pastoril del siglo XVII, Celadón, quien llevaba en su indumentaria unas cintas de dicho color). Las formas fueron muy variadas desde cuencos para el té, a jarrones, aguamaniles, cajas para cosméticos, formas zoomórficas. Su producción terminó con las Cinco Dinastías (907-960), pero sirvió de punto de partida a una de las grandes familias cerámicas chinas, los celadones, característicos de la producción cerámica de la dinastía Song. Los Yue fueron utilizados en una primera

el archipiélago la producción de objetos de cerámica vidriada en tonos verdes, las cuales fueron utilizadas para distintos rituales. También durante este periodo se comenzó a realizar en Sanage, prefectura de Aichi, la cerámica vidriada en tonos verdes y barnizada con cenizas procedentes de plantas quemadas, que fue utilizada para uso doméstico. El desarrollo de la técnica de los vidriados de ceniza permitió que a finales del periodo Heian se impulsara la cerámica de Seto.

Por tanto, la producción técnica y creativa de la cerámica japonesa empezó a despuntar debido a la mejora en los avances, que habían sido introducidos desde China y Corea; principalmente, los vidriados naturales de ceniza que alcanzaron su mayor desarrollo durante el s. IX en *Tokoname*<sup>94</sup>, prefectura de Aichi, en la región de Sanga. En estos centros se produjeron grandes cantidades de utensilios de uso doméstico, como lozas, *yakishime*, jarras de boca estrecha, *tsubo*, jarras de boca ancha, *kame*, morteros y otros objetos. Estas creaciones, de gran tamaño, se caracterizaron tanto por la presencia de partículas de carbón adheridas sobre las paredes de arcilla gruesa, como por las diferencias de color, manchas y gotas, producto de la fusión de las cenizas naturales durante la cocción. Como ya hemos señalado, en este momento también se produce la introducción desde China del vidriado verde, denominado *ryokuyû*<sup>95</sup> por los japoneses y más conocido como celadón<sup>96</sup>. También en este momento, hay que destacar las producciones de gres realizadas en Bizen<sup>97</sup>, en la prefectura de Okayama, las cuales se caracterizaban por un vidriado rojo, producto de las cenizas de la madera de pino. La influencia de las piezas coreanas del periodo Koryo (935–1392) se ve recogida en los cuencos de té *korai*, los cuales presentaban en el cuerpo delicados diseños florales o

---

época en los ajuares funerarios hasta verse sustituidos por la producción más característica de la dinastía Tang: las piezas *san cai* o "tres colores".

<sup>94</sup>.- *Tokoname*. Centro cerámico construido a finales del periodo Heian. Se convirtió en el mayor núcleo de producción durante los periodos Kamakura (1192 – 1333) y Muromachi (1338 – 1573). El estar situado en un puerto de mar, facilitó la distribución de la producción por todo el país.

<sup>95</sup>.- *Ryokuyû*. Tipo de vidriado verde obtenido con cobre y óxido de plomo. Fue utilizado en Nara durante el periodo Heian. El término *Ryokuyû* procede de un pueblo cercano donde este tipo de cerámica se utilizaba.

<sup>96</sup>.- *Celadón*. Llamado *seiji* en Japón, es un tipo de vidriado realizado en fuego de reducción, de origen chino Dinastía Song (960 – 1270 / 79), fecha a partir de la cual se popularizó por toda Asia. Actualmente en Japón el ceramista Seiko Minegishi, nacido en 1952, sigue trabajando y ha mejorado la técnica del celadón

<sup>97</sup>.- *Bizen*: Este centro alcanzó su mayor calidad en la producción durante los periodos Muromachi (1333 - 1575), Momoyama (1573 - 1607) y principios del periodo Edo (1603 – 1867).

geométricos, realizados a base de incrustaciones de arcilla blanca; este tipo de piezas fue conocido posteriormente con el nombre de Mishima<sup>98</sup>

Aunque, el desarrollo de lo que hoy se considera la cerámica japonesa por antonomasia, se produce hacia la mitad del s. XIII<sup>99</sup>, durante el periodo Kamakura (1185 / 92 -1333), con la introducción de dos nuevos estilos Shigaraki<sup>100</sup> y Seto<sup>101</sup> y el pleno desarrollo del ya mencionado estilo de Bizen. Toda la cerámica, y sobre todo la destinada al Chanoyu, recibirá un gran impulso a través de la nueva estética que plantea el budismo Zen, que a partir del periodo Momoyama (1573 – 1615) va a ser considerada como canon del arte japonés por maestros como: Tanaka Chojiro (1516 – 1592), Sen no Rikyū (1522 – 1591), Furuta Oribe (1543 - 44 /1615) y Hon'ami Koetsu (1558 -1637). Esta popularidad de las piezas de té empezó a decaer a partir del periodo Edo (1603 – 1867) y, sobre todo, durante la era Taishō (1912 – 1926), aunque nuevamente, a principios de la era Showa (1926 –1987), se produce un revival<sup>102</sup> de las míticas piezas y técnicas que se produjeron durante el periodo Momoyama<sup>103</sup>.

---

<sup>98</sup>.- La primera mención al estilo Mishima aparece en 1565 recogida por Eiroku VIII en su Diario de Té. Cf. Könneman (2000: 175)

<sup>99</sup>.- *A finales del s. XIII, por la influencia del Arte del Té se produjeron objetos para el Chanoyu como fueron las tazas estilo Tenmoku; éstas eran piezas vidriadas con barnices de hierro, que van desde el negro al marrón, éstas piezas se empleaban originalmente en los templos budistas de Tinamu Shan (la pronunciación Japonesa de esta palabra China es Tenmoku San), en la provincia de Zhejiang, de China. Fueron introducidos en Japón por monjes japoneses que volvieron de China en el periodo Kamakura y que también introdujeron la costumbre de beber el té. Así mismo, debido a la influencia del Arte del Té se produjeron platos para dulces, chatsubo, botes para guardar las hojas de té, chaire, pebeteros para incienso etc. (...) La cerámica de Seto, elevó, a gran altura estética los utensilios de uso diario, durante el periodo Muromachi (1333 – 1573) tal es el caso de los cuencos estilo Tenmoku y otros objetos para el té. (Momoyama, 1994 –1995:110)*

<sup>100</sup>.- *Shigaraki*: Centro cerámico asentado en la prefectura de Shiga, al este del lago Biwa. La producción se caracteriza por los vidriados de alto fuego así como por los depósitos de cenizas. Las arcillas utilizadas presentan pequeños granos de feldespato, que durante la cocción no suelen fundirse con otros componentes y afloran a la superficie en forma de *hoshi*, estrellas.

<sup>101</sup>.- *Seto*: Centro cerámico asentado en la prefectura de Aichi. Durante mucho tiempo las producciones cerámicas salidas de este lugar, fueron conocidas con el nombre de *setomono*, “cosas de seto”. La producción se caracterizaba por el vidriado que se presentaba en tonos, que van, desde el color paja pálida hasta el marrón y el negro.

<sup>102</sup>.- En el año 2002, en la Galería de Artesanía del Museo Nacional de Arte Moderno de Tōkyō, se celebró la exposición: *Modern Revival of Momoyama Ceramics: Turning Point Toward Modernization of Ceramics*. Esta revisión, que comienza en 1930, recoge piezas realizadas por Toyo Kaneshige (1896 – 1963), Hagi's Kyuwa Miwa (1895 –1981), Handeishi Kawakita (1878 – 1963) y Rosanjin Kitaoji's (1883 –1959) entre otros.

<sup>103</sup>.- Durante el periodo Momoyama, los objetos empleados en el Chanoyu alcanzaron una categoría especial dentro del campo artístico ya que su producción estuvo en manos de los principales maestros de té. (García Gutiérrez, 1998:70)

Por tanto, la asimilación técnica de alfares más avanzados fue una de las razones que permitió crear en Japón una nueva cerámica vidriada de gran calidad, adaptada al gusto estético Japonés. El principal material de esta cerámica vidriada es el gres, que al ser sometido a altas temperaturas *yakishime*<sup>104</sup>, permite conseguir piezas de gran dureza y resistencia para el uso cotidiano. Junto a este valor utilitario debemos destacar la belleza decorativa que aportan los barnices con un alto porcentaje de hierro, así como los insólitos efectos producidos por la ceniza vegetal, provocada en el momento de la cocción. *Otros motivos nuevos que aparecieron en las decoraciones fueron los diseños de flores, inka, diseños hechos con el paso de peines, hushigaki, diseños con flores de aplicación, choka, y diseños grabados, kakka* (Momoyama, 1994 –1995:110)

El origen de estas primeras técnicas, como ya hemos señalado, procede directamente de Corea<sup>105</sup> y China<sup>106</sup>, que al ser adaptadas al gusto y las necesidades japonesas permitieron obtener piezas distintas. De esta manera, surgen en el s. XIII los *rokkoyo*<sup>107</sup> (Fig. 40), principales y más antiguos centros de producción cerámica: Seto, Tokoname, Echizen, Shigaraki, Tamba y Bizen. Aunque en realidad no se trataba sólo de seis hornos, ya que eran varios centenares, algunos de los cuales continúan hoy día la producción de cerámica.

---

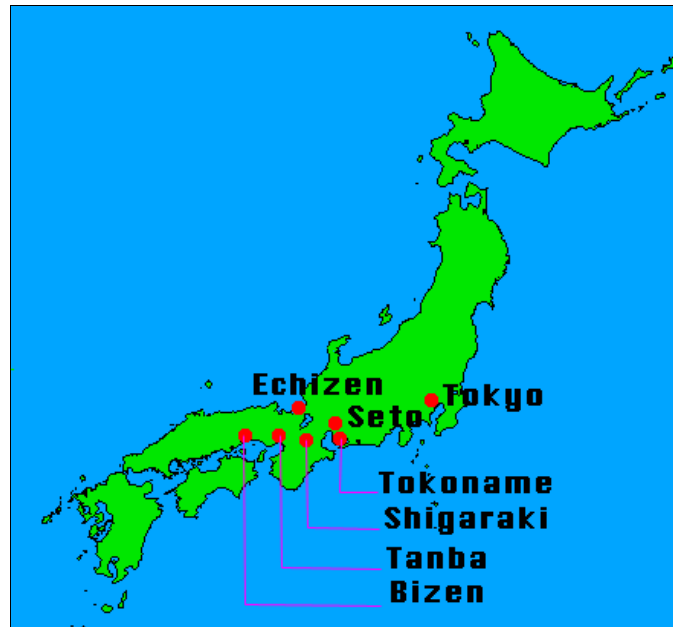
<sup>104</sup> .- *Yakishime*. Gres vidriado de alto fuego siendo los ejemplos más famosos: Bizen (Okayama), Shigaraki (Shiga), Echizen (Fukui), Iga (Mie), Tokoname (Aichi), Tamba (Hyogo)

<sup>105</sup> .- En 1602, el ceramista coreano Sokai fue invitado por el Daimyo Hosokawa Todaoki (1563 –1646) a construir en Japón un horno en Agano. La producción de este horno se centrará en las sencillas piezas de vidriado natural propias de la ceremonia de té, que Hosokawa conocía gracias a las enseñanzas de su maestro Sen no Ri kyu. Actualmente la producción de este horno sigue centrada en las piezas de Chanoyu.

<sup>106</sup> .- El gusto por la ostentación de los objetos chinos llevó incluso a algunos líderes guerreros a enviar embajadas especiales a China para engrosar sus colecciones de objetos artísticos. Vid: Villalba , (2003: 679 y 680)

<sup>107</sup> .- *Rokkoyo*. Seis antiguos hornos cerámicos de Japón

### III. 2.- Los seis Rokkoyo tradicionales



-.Fig. nº 40.-

Nihon Rokkoyo o Chuse Rokkoyo

Seis antiguos centros

Cerámicos de Japón

Como ya hemos señalado anteriormente, durante la época feudal en Japón se establecieron contactos con China (Dinastía Song del Sur, 1127-1279) y con Corea (Dinastía Koryo, 918-1392), de los que se importaron las nuevas técnicas para la fabricación cerámica. Una de estas técnicas, procedente de Corea, sustituirá en la mayor parte de los casos, a los hornos tradicionales japoneses *anagama*, horno agujero, por los nuevos hornos procedentes de Corea *noborigama*. En los *Rokkoyo* va a surgir el germen de todo el posterior desarrollo de la actividad cerámica japonesa; de sus técnicas y estilos, que a lo largo de los siglos se van a producir en estos centros, y va a depender que la cerámica japonesa alcance un nivel de calidad artística difícilmente superable. Todos los *Rokkoyo* están situados en Honshu, la mayor de las islas que forman el archipiélago japonés:

**1. Seto, *Seto - yaki*.** Los hornos de Seto, que son los más antiguos de esta clasificación, están situados cerca de Nagoya (tercera ciudad y cuarto puerto del Japón) en el centro este de Honshu (capital de la prefectura de Aichi). Nacen en el periodo Kamakura (1192-1133), bajo la protección del shogun y de los monasterios Zen. Durante mucho tiempo, las producciones cerámicas salidas de este lugar fueron conocidas con el nombre de *setomono*, "cosas de Seto". Estos hornos empezaron su producción copiando las formas chinas de las cerámicas procedentes de la Dinastía Song del Sur, de las que principalmente imitaron los celadones, sin éxito, ya que los japoneses mantenían la cocción oxidante en lugar de la reductora.

Pero, a pesar de esto, consiguieron obtener unos barnices amarillo-verdoso y marrón, que denominaron Seto antiguo, *ko - Seto* (Fig. 41). A veces incluso, las piezas tenían ciertas formas y decoraciones incisas que denotaban esta influencia china. Hacia el s. XIV del periodo Muromachi 1333-1573, los alfares de Seto se trasladan al norte de la prefectura de Aichi, donde construyeron un nuevo horno, *Seto-Mino*, en el que siguieron con la producción de la tradicional cerámica vidriada. Este nuevo horno se especializa en la producción de piezas destinadas al Chanoyu. Para estas producciones tradicionales utilizaron las antiguas técnicas del barniz natural mediante el empleo de cenizas minerales con un alto contenido en hierro, producidas durante la combustión en hornos de cámara coreana<sup>108</sup>.

El resultado fue el denominado Seto amarillo, *ki - Seto*, cuya gama de colores variaba desde el amarillo o ámbar, hasta llegar al marrón; este último se consideraba una imitación del vidriado oscuro, *Jian / Temmoku*, procedente de China, que ejerció un gran avance en la nueva moda de la cerámica del todavía incipiente Chanoyu, puesto que se había empezado a introducir desde China en el s. XIII. A lo largo de la segunda mitad del s. XVI del periodo Momoyama (1573-1615), la producción de estos hornos quedó interrumpida y algunos de los ceramistas que en ellos trabajaban se trasladaron hacia el norte de la localidad de Mino<sup>109</sup>, donde continuaron haciendo una cerámica similar a la de Seto. Destacaron como centros productores de esta nueva área Shino y Oribe.

---

<sup>108</sup> .- Ver: Apéndices documentales

<sup>109</sup> .- *Mino*. Ciudad fortificada al noreste de Kyôto, en el centro este de la isla de Honshu.



-Fig. 41.-

Meiping ki -seto

Museo Suntory, Tôkyô

**2. Tokoname, Tokoname - yaki.** Centro cerámico construido a finales del periodo Heian. Se convirtió en el mayor núcleo de producción durante los periodos Kamakura (1192 – 1333) y Muromachi (1338 – 1573). Al estar situado en un puerto de mar facilitó la distribución de la producción por todo el país. La cerámica de Tokoname tuvo su momento de mayor esplendor a lo largo de la segunda mitad del s. XIII, cuando llegaron a construirse cerca de seiscientos hornos en los alrededores de la ciudad de Nagoya, en los cuales se producía una cerámica doméstica destinada principalmente a la población rural. Las piezas realizadas en estos hornos se consideran las más primitivas de la región, por su forma irregular, superficies ásperas, decoraciones impresas, variaciones de color tanto en la pasta como en el vidriado, así como las marcas defectuosas producidas durante la cocción (Fig. 42). Las piezas que aquí se realizaban, eran de carácter funcional, como los contenedores de agua o semillas, las cuales se caracterizaban por su gran tamaño.



-Fig. 42.-

Tokoname Tokkuri

(Frasco para sake)

Periodo Edo, 1660 - 1868

Colección Particular

**3. Shigaraki, *Shigaraki – yaki*:** Situado en el valle de Shigara ki, al este del lago Biwa, en la prefectura de Shiga, célebre por el Palacio de Shigaraki que mandó construir el emperador Shomu entre el 742 y el 745 d.C. La fabricación de tejas y cerámica para el palacio inauguró la rica tradición de Shigaraki. La zona de influencia de Shigaraki se extendía desde el sur del lago Biwa <sup>110</sup> pasando por la actual Kyôto, hasta el este de Osaka.

La cerámica tradicional en Shigaraki comenzó a realizarse en el periodo Kamakura (1185-1333) con fines puramente domésticos. Durante el s. XVI empezó a ser muy apreciada por los maestros del Chanoyu, especialmente para realizar objetos destinados al almacenamiento de las hojas de té. Este es el momento en que algunos alfareros se desplazaron a la zona de Iga, donde continuaron haciendo el mismo tipo de cerámica, aunque con algunas aportaciones novedosas. En 1632, ya en el Periodo Edo, Shigaraki fue designado centro oficial, proveedor de los almacenes de utensilios para el té, que debían ser presentados ante la corte del shogun.

La cerámica de Shigaraki, se caracteriza por sus piezas toscas de apariencia pétrea, bajo la cual se esconde la relación armónica con la naturaleza que tanto va a fascinar a los maestros del Chanoyu (Fig. 43).

---

<sup>110</sup> .- En el centro de la Isla de Honshu.





-.Fig.43.-

*Mizusashi*

Shigaraki, s. XX

Autor: Tsujimura Shiro

Colección Particular

Junto a esto, debemos destacar que el cultivo del té en Shigaraki es uno de los más importantes de todo Japón, por tanto la manufactura de cerámica utilitaria para el té siempre ocupó un puesto destacado en esta región. Las piezas realizadas en Shigaraki son fácilmente identificables por las manchas de color blanco, los granos de feldespatos y cuarzo que, al fundirse durante la cocción, salen a la superficie en forma de *hoshi*, estrellas blancas parecidas al azúcar. Pero, cuando la temperatura del horno supera los 1300 °C, algunos de los granos de feldespatos se funden y desaparecen, formando en la superficie una especie de pequeña cantera, *ishihaze* o explosión de piedra. Estas características aparecen reflejadas en la pieza nº de Inv : 2002.5.209 del Museo de Zaragoza que se recoge en el capítulo quinto de este trabajo.

El *noborigama*, horno de tipo coreano, se implantó en esta zona a finales del s. XVII; este hecho facilitó la aparición del vidriado intencionado, ya que dependía en gran medida de la manera de colocar la pieza durante la cocción.

Desde el 1 de abril de 1990, se ha abierto en el Parque <sup>111</sup> Cultural de la Cerámica de Shigaraki, un área de 400.000 m<sup>2</sup> destinados a realizar actividades e investigaciones alfareras entre ceramistas japoneses y del resto del mundo. El museo, que cuenta con más de 2000 m<sup>2</sup>, está dividido en áreas dedicadas a: cerámica local, cerámica japonesa, y cerámica del resto del mundo. Este museo cuenta con una valiosa

---

<sup>111</sup> .- Los edificios más notables de este parque son: el Museo de Cerámica Contemporánea, la Sala de Exposiciones de Cerámica Industrial, el Instituto de Estudios Cerámicos y la zona de exhibición de Cerámica al Aire Libre.

colección de piezas antiguas de Shigaraki, entre las que destacan importantes ejemplos de Chanoyu. En esta combinación de museo y sala de exposiciones *shiryo-kan*, se exhiben piezas contemporáneas, *dento – teki*, cuyos diseños se basan en los antiguos documentos de producción de este horno.

Entre los jóvenes ceramistas que continúan con la producción de Shigaraki podemos destacar a Sawa Kiyotsugu y a Takahashi Shunsai, quienes han renovado la tradición con nuevos estilos y formatos. En relación a este tema, señalar que en el año 2001 se celebró en el Parque Cultural de la Cerámica de Shigaraki una gran exposición sobre la historia de la producción de Shigaraki, desde sus inicios hasta la actualidad. Recogió ejemplos de piezas relacionadas con el Arte del Té, desde el periodo Momoyama hasta la influencia de estos objetos en los artistas contemporáneos de Shigaraki. Se editó un excelente catálogo, en Inglés y en Japonés, en cuyo subtítulo se hace alusión a la idea, anteriormente señalada, de la renovación de la tradición : *The Great Shigaraki Exhibition at the Shigaraki Ceramic Cultural Park: Rediscovery and Revival of the Beauty of Yakishime Stoneware*

**4. Echizen, Echizen - yaki.** Este alfar se localiza en el litoral noreste de la bahía de Wakasa, al noreste de Kyôto, y se remonta a finales del s. XII. Producía un tipo de cerámica utilitaria de gran tamaño, que solía exportar a otras zonas del Mar del Japón. Durante el s. XIV estos hornos fueron abandonados, ya que esta zona se convirtió en un campo de batalla entre los diferentes señores feudales. El tipo de cerámica que aquí se realizaba no solía tener ninguna decoración, solamente los efectos que sobre la cubierta vítrea de color verdoso se producen por la acumulación de las cenizas de la madera utilizada para la cocción (Fig.44). A partir del s. XV se empieza a utilizar decorativamente el barniz para cualquier producción de los hornos de Echizen.



-Fig.44.-

*Guinomi,*

Copa de sake,

Echizen, s. XX

Autor: Kumano Kuroemon

Colección Particular

**5. Tamba, Tamba - yaki.** Centro situado al Oeste de Kyôto, que empezó a funcionar hacia la segunda mitad del s. XIII, bajo la tutela de los clanes feudales. A lo largo de los siglos varió dos veces su emplazamiento. Durante tres siglos se siguieron usando los hornos indígenas excavados en las laderas pero, a partir del s. XVII, se empezaron a utilizar los hornos de tipo noborigama (Anexo). Se produjo así un cambio en el tipo de cerámica, que pasó del marrón verdoso de las primeras épocas, al marrón o negro característico de los nuevos hornos. Las formas típicas de estas producciones son las vasijas, las jarras para el almacenaje, y las botellas para sake (Fig.45).



-Fig. 45.-

*Tamba Tokkuri*

Periodo Edo, 1660 - 1868

Colección Particular

**6. Bizen, Bizen - yaki:** se localiza en la prefectura de Okayama, en la costa meridional. Fue creado al final del periodo Kamakura (1185-1333), y ha llegado hasta nuestros días. Este centro alcanzó su mayor calidad de producción durante los periodos Muromachi (1333 - 1575), Momoyama (1573 - 1607) y principios de Edo (1603 - 1867).

En el s. XIX todavía se seguían utilizando los hornos ascendentes, que aprovechan la inclinación del terreno y en los que se consigue alcanzar altas temperaturas para la cocción. Éstas permiten realizar piezas con vidriados y superficies

saténadas en oro, dorado o mate anaranjado, iridiscentes verde-azul o rudas manchadas férricas color carbón. Estos efectos, conseguidos de forma natural, son accidentales debido a la combustión de los elementos vegetales empleados y a cómo se depositan las cenizas sobre las piezas, durante los diez días de la cocción. Su pervivencia también se debe a que fue hacia 1930, cuando el Tesoro Nacional Viviente, Kaneshige Toyo (1896 – 1967), retomó la producción tradicional del periodo Momoyama en las piezas conocidas como *Ko-Bizen* o antiguo Bizen. (Kaneshige Toyo, 1996)

Las piezas más comunes, realizadas en estos hornos, eran grandes vasijas o tinajas para agua o para el almacenamiento de comida o grano, así como las botellas de sake, morteros y cuencos. Los objetos destinados al Chanoyu empezaron a ser producidos hacia finales del s. XV. Estos largos hornos comunitarios eran utilizados por seis familias organizadas en gremios. Estas familias fueron: Mori, Kimura, Kaneshige, Terami, Oai y Tongu. Durante la Edad de Oro<sup>112</sup> de estos hornos, se produjeron vigorosas formas con ricas decoraciones doradas, superficies rojas, marrones y negras, siguiendo el gusto de grandes maestros como Sen no Rikyū y Furuta Oribe.

Bizen ha sido uno de los centros que mejor ha sabido guardar los métodos tradicionales de forma, decoración y técnica de la cerámica. En Bizen se ha mantenido estrictamente el método originario de *suekie*, que era una de las cerámicas más antiguas, ya que se producía desde los s. VI al XII, es decir, durante la etapa imperial de los periodos Asuka, Nara y Heian, un momento, en el que el uso del torno, se hizo más popular. Este tipo de cerámica, al tener un barniz sin fundentes, necesitaba cocerse a altas temperaturas.

En la cerámica de Bizen podemos distinguir varios tipos, entre los que destaca el *hidasuki*, muy apreciado por el grado de control al que se somete la pieza durante la cocción. El término *hidasuki* proviene de *hi*, fuego y *daski*, cordón o marcas longitudinales que aparecen en la superficie de estas piezas. Esta técnica decorativa se hace visible en la pieza perteneciente al Museo Etnológico de Barcelona con nº de Inv: 10201 que se recoge en el capítulo quinto de este trabajo. Para conseguir estas marcas o

---

<sup>112</sup>.- Como hemos señalado anteriormente este centro alcanzó su mayor calidad en la producción durante los periodos Muromachi (1333 - 1575), Momoyama (1573 - 1607) y principios de Edo (1603 – 1867).

estallidos de color, en algunos casos nítidamente localizados, los ceramistas de Bizen envolvían las piezas con paja o algas impregnadas en sal; de esta manera, al alcanzar un alto grado de temperatura, la combustión hacía surgir los efectos característicos de esta técnica. En otros tipos de cerámica de Bizen, encontramos superficies que varían entre mates y brillantes, con acumulaciones de barniz natural de cenizas (Fig. 46).



-.Fig. 46.-

Chawan

Bizen, s. XX

Barniz natural de cenizas de pino

Autor: Harada Shuroku

La cerámica de Bizen ha sido muy apreciada en el Chanoyu, ya que la mayoría de sus diseños responden a las características exigidas para los objetos que van a participar en esta vía de meditación. Aunque en algunas ocasiones, por depender demasiado de los efectos naturales de la cocción, no se han inventado variaciones y muchas piezas son similares unas a otras.

Las producciones de Bizen suelen ser fácilmente reconocibles gracias a las marcas *kamajirushi*<sup>113</sup> o incisiones presentes en las bases de las piezas. En el apéndice documental de este trabajo se recogen algunas de las marcas más habituales de los hornos de Bizen, así como las de Karatsu y Seto, ya que son esenciales para poder realizar una buena catalogación de las producciones de estos hornos.

No podemos terminar este apartado sin hacer referencia a otro importantísimo centro de producción relacionado con la cerámica de té, aunque no forme parte de los *Nihon Rokkoyo* o seis antiguos centros cerámicos de Japón. Se trata del centro productor de *Kyôto*, en el que durante el periodo Momoyama, los maestros de té Kobori Enshû

---

<sup>113</sup>.- La tradición en la producción Mingei es la no utilización de *kamajirushi*, ya que los ceramistas de este movimiento consideraban que las piezas debían hablar sin necesidad de marcas. El mejor ejemplo de ausencia de *kamajirushi* en sus producciones fue el trabajo del ceramista Shoji Hamada

(1579? – 1647) y Kana mori Sôwa (1584 – 1656), intentaron remplazar el carácter austero del *wabi – sabi* que Sen no Rikyû implantó en el Chanoyu, por la nueva estética más elegante y colorista de las producciones de Kyôto. De esta manera, la fuerza espiritual de la cerámica de Rikyû fue sustituida por una sobriedad más elaborada, conocida como *kirei sabi*, o "rusticidad refinada". La técnica decorativa, de aplicación de barnices pincelados sobre piezas cerámicas, apareció hacia 1640 tanto en Arita como en Kyôto. Pero, mientras que en Arita, fue realizada por artistas anónimos, que destinaban sus producciones a la exportación, en Kyôto se realizaban piezas de gres para el Chanoyu, destinadas a la producción local, las cuales siempre aparecían firmadas.

Los tres grandes maestros de la cerámica de Kyôto, *Kyô-Yaki* fueron: Nonomura Ninsei, Ogata Kengan y Aoki Mokubei. El *Kyô-Yaki*, fue fundado por Nonomura Ninsei (1595 – 1666), cuyo trabajo se caracterizaba por las formas simétricas y las cubiertas de color beige, ricamente decoradas con diseños dorados junto a tonos azules y rojos (Fig.47 y 48).



-Fig. 47.-

Chawan

Periodo Edo (1603 - 1867)

Autor: Nonomura Ninsei

Museo Kitamura, Nagano



-Fig. 48.-

Chawan

Periodo Edo (1603 - 1867)

Autor: Nonomura Ninsei

Museo Nezu, Tôkyô

Ninsei estableció en 1647 el horno Omuro en el interior del recinto del templo Ninna-ji, al norte de Kyôto, donde pronto fue protegido por el maestro de té Kanamori Sôwa (1584 –1656) quien, en 1648, utilizó un *chaire*, realizado por este ceramista para celebrar el Chanoyu. La notoriedad de las cerámicas de Omuro, se produjo en el momento en que éstas fueron adquiridas por el emperador retirado Go - Mizunoo (1596 – 1680) (Japon, Saveurs et Sérénité, 1995: 52). Ninsei se especializó en la producción de cajas para

incienso (Fig. 49) y botes para el té, los cuales decoraba mediante la técnica del pincel, con los esmaltes dorados típicos del periodo Momoyama.



-Fig.49.-

Kôro, incensario,

Período Edo (1603 - 1867)

Alto: 11 cm.

Autor: Nonomura Ninsei

Colección Sazô Idemitsu.

Museo de Arte Idemitsu, Tôkyô

Ninsei también produjo piezas de Chanoyu siguiendo el estilo de los hornos de Seto y Shigaraki. Una de las características de los trabajos del maestro Ninsei, es la utilización de un sello que permite diferenciar sus piezas, ya que éstas siempre aparecen marcadas en el interior del pie. Así mismo, otras de las características de la producción de este ceramista, son la utilización de una arcilla muy blanca y el minucioso tallado de los *kodai* o pies de sus piezas (Fig. 50). Se puede considerar que Ninsei fue el primer alfarero que introdujo el modelado en la cerámica japonesa. Además, se le puede situar en la vanguardia de la creación cerámica, gracias al uso del esmalte sobre el vidriado para decorar piezas de gres, ya que, hasta entonces, sólo se aplicaban para decorar las porcelanas de Arita o Kuntani. Ninsei también tomó algunas ideas de los rollos de tinta realizados durante el periodo Muromachi, incluyendo así en su cerámica, motivos decorativos realizados a base de pinceladas de hierro bajo vidriado, denominadas *sabi-e*.



-Fig. 50.-

Kodai, minuciosamente tallados.

Piezas en las que se ha utilizado una arcilla de gran blancura.

Son características de la producción del ceramista Nonomura Ninsei



En el año 2004, en el Instituto de Artes Nezu de Tôkyô, se ha celebrado una exposición titulada: *Ninsei's Chawan and Masterpiece Chawan*, en la que se han expuesto 39 chawan del maestro Ninsei, junto con las mejores piezas de origen chino, coreano y japonés pertenecientes a la colección Nezu. Ésta es la primera vez que los chawan del maestro Ninsei se han expuesto juntos.

El segundo maestro, Ogata Kenzan (1663 – 1743) <sup>114</sup>, quien también firmaba como Shôkosai, Shûsuidô, Shisui, Reikai o Tôin, era hermano de Ogata Kôrin (1658 - 1716). Estudió cerámica junto a Nonomura Ninsei. En 1699 construyó un horno en Narutaki, al noroeste de Kyôto próximo al del maestro Ninsei. El nombre del nuevo horno fue Inuiyama <sup>115</sup>. Para la realización de este proyecto, fue ayudado por su hermano el pintor Kôrin, quien se encargó de la decoración de las piezas que en este horno se producían. En 1712 debido a problemas económicos cerró el horno y abrió una tienda de cerámica en Kyôto. Finalmente con la ayuda de un monje, abrió un nuevo horno en Iriya, cerca de Edo, donde se dedicó a la producción de las cerámicas estilo *Kenzan-yaki*; se trataba de platos cuadrados y cuencos decorados con pinturas y poemas en óxido de hierro. Desde el punto de vista decorativo, produjo un estilo libre, que guardaba una perfecta relación con la forma, con una amplia presencia de diseños libres de flores, pájaros y elementos vegetales; este aspecto aparece recogido en el chawan del Kimbell Art Museum de Texas que a continuación se recoge (Fig. 51). Se trata de una pieza realizada en gres, que presenta un diseño de principios del s. XVIII de hojas de bambú en óxido de hierro, bajo vidriado transparente.

---

<sup>114</sup> .- Cf: Wilson Richard L, *The Art of Ogata Kenzan: Persona and Production in Japanese Ceramics*. Weatherhill, 1991

<sup>115</sup> .- Inui también se puede leer como Kenzan



-Fig. 51.-

Chawan, con diseño de hojas de bambú

Gres y óxido de hierro bajo vidriado.

6,2 x 12 cm.

Siglo XVIII

Autor: Ogata Kenzan (1663-1743)

Procedente de la colección de Jean-Pierre Dubosc  
[1904-1988], (París). Fue comprado por la fundación de  
Kimbell Art en 1969. Kimbell Art Museum, Texas

En tercer lugar, Aoki Mokubei (1767 - 1833), pintor y ceramista nacido en Kyôto, que fue discípulo de Okuda Ei sen (1753 – 1811) . En un primer momento se dedicó a la fabricación de azulejos en el viejo horno de U tatsuyama, cerca de Kanazawa. En 1808, construyó, con la ayuda de Honda Teikichi, un horno nuevo en Kasugayama. En ese mismo año, tras el incendio del castillo de Kaga, se trasladó a Kyôto donde construyó un nuevo horno en Awata. A partir de entonces se entregó a la producción de piezas cerámicas para Chanoyu, siguiendo el estilo clásico chino. En este sentido podemos destacar un *chaire* de la Colección R. B. Cadwell de Dallas, en el que se puede apreciar, en su forma tradicional, la clara influencia de los botes de té realizados en China. Se trata de una pieza realizada en gres, que presenta un diseño de rayas verdes y azules sobre un fondo crema. Cuenta con una tapa de marfil, siguiendo los modelos tradicionales chinos, y bajo el vidriado, en la parte inferior, está firmado con tinta (Fig. 52).



-Fig. 52.-

Chaire,

Gres

Altura: 8,8 cm. Ø 4,5 cm.

Autor: Aoki Mokubei

Colección R. B. Cadwell, Dallas

Dado que Kyôto fue conocido también por las producciones de tipo *Raku*, el Museo Idemitsu de Tôkyô celebró, durante el año 2003, la exposición *Kyôto Kiln Ceramics for Tea Ceremony -- Ninsei and Kenzan from the Idemitsu Collection*. Se trata de una exhibición en la que claramente se puede apreciar la dicotomía estética planteada entre las coloristas piezas producidas en *Kyo-yaki* y los oscuros y espirituales *Raku*.

Se puede considerar, por tanto, que cada uno de estos centros dio lugar a una escuela o tipología, cuya originalidad principal va a estar determinada tanto por sus maestros como por las características naturales de la arcilla *tsuchi*, propia de la zona donde se asienta cada uno de estos hornos. Dependiendo de la composición química del barro, es decir, en función de la cantidad de magnesio o de hierro que compone la pasta, una vez sometida la pieza a una fuente de calor, se van a obtener diferentes colores y texturas en la superficie de la pieza. Esto, combinado con otros factores, como son el tipo de madera usado durante la cocción o el modelo y tiempo<sup>116</sup> de horneado, va a dar lugar a los distintos estilos cerámicos: porosos, suaves o vidriados, que se produjeron en las cerámicas tradicionales de Japón. Describir este aspecto exterior o paisaje, *keshiki*<sup>117</sup>, de las piezas cerámicas fue una de las actividades que más apreciaron los maestros de té durante siglos.

<sup>116</sup>.- Ver apéndice documental.

<sup>117</sup>.- *Keshiki*. Aspecto o paisaje exterior de las piezas. La descripción de cada uno de estos efectos revaloriza la pieza analizada. Algunos *keshiki* están relacionados con los principales centros cerámicos, aunque otros, como *hi iro*, color de fuego, resultan aleatorios y son difíciles de ver. Cada uno de estos efectos recibe nombres distintos: *amamori*, *bebera*, *hakeme*. Para no ser exhaustivos en este aspecto no listaremos los distintos nombres, ya que los recogemos en el apéndice documental y, además, los utilizaremos en las descripciones de las piezas analizadas.

En consecuencia a lo anteriormente señalado, se produce una interrelación creativa, física y química entre la arcilla, como material primario, la técnica del modelado, de la cual se obtiene la forma, y el proceso de cocción, que no solamente depende del tipo de horno sino también del tipo de combustible, que consolida dicha reacción en la protección final de la pieza con un vidriado natural, efecto resultante de todo el proceso anterior.

### III. 3.- El proceso de interrelación creativa

El proceso de creación se inicia al preparar la arcilla mediante un sistema de amasado muy elaborado, *nejimomi*<sup>118</sup> (Fig.53), el cual va a facilitar al artista el poder elevar las paredes de su nueva obra.



-.Fig. 53.-  
*Nejimomi*, técnica tradicional de  
amasado de arcilla

Por tanto, la composición química de la pasta será la responsable de las cualidades, características e incluso estilo de cada objeto. Como ya se ha dicho, minerales como el hierro y el magnesio, presentes en el barro, producen diferentes colores y texturas en la superficie<sup>119</sup> de las piezas. Estos efectos táctiles serán una de las características del

---

<sup>118</sup>.- *Nejimomi*. Técnica tradicional de amasado de arcilla, consiste en heñir la masa, siempre en espiral, entre 50 ó 100 veces, para eliminar las burbujas de aire y para que el material sea lo mas liso posible.- (Könemann, 2000:577).-

<sup>119</sup>.- Algunos maestros prefieren mantener las impurezas de la arcilla para que éstas salgan a la superficie tras la cocción. Ya hemos explicado que la cerámica de Shigaraki se caracteriza por presentar en

lenguaje escultórico, hacia el que se inclinará la cerámica occidental contemporánea. Sólo ocasionalmente, la forma va a ser perfeccionada gracias a la ayuda de determinadas herramientas <sup>120</sup> (Fig. 54) Los ceramistas japoneses también han ayudado a la plasmación del proceso creativo, mediante el movimiento del torno, *rokuro* <sup>121</sup> (Fig. 55), el cual les permite agilizar la producción y ampliar el tamaño de las piezas.



-Fig. 54.-  
Tipos de  
herramientas  
para  
Trabajar la  
arcilla



-Fig.55.-  
Rokuro, torno

Llegados a este punto no se puede olvidar el vaciado o de moldes, que suele ser utilizado para la realización de piezas con aristas o cuya superficie está decorada con relieves. Dicho proceso, al ser menos personal, resta calidad artística a la cerámica, por lo que es menos habitual entre las piezas de Chanoyu.

El barro, al ser sometido al fuego, experimenta una serie de cambios, de mutaciones, al igual que la *enseñanza silenciosa* que el Zen plantea en el Chanoyu, para provocar una revolución interior, *una mutación del ser que le lleva hacia una evolución* <sup>122</sup>. Durante la cocción, la cerámica hecha por el hombre, se ve integrada en el horno como algo natural, dando resultados inesperados tras dicha acción. El fuego es por tanto el

---

la superficie del cuerpo es trellas blancas de fel despato, *ishihaze*. Estos pequeños cráteres son la consecuencia de la reacción a la que se somete dicho mineral al alcanzar el horno una temperatura de 1300°. (Könemann, 2000:577).-

<sup>120</sup> .- Existen muchos tipos de herramientas utilizados por los ceramistas, en la mayoría de los casos han sido fabricadas por ellos mismos. Se utilizan para modelar interiores, tomar dimensiones, cortar, marcar o hacer el vaciado de las piezas.-

<sup>121</sup> .- *Rokuro*. Torno de alfarero. El torno, que se impulsa con el pie, fue introducido en Japón en el s. XVI por los emigrantes coreanos.-

<sup>122</sup> .- Cf: Deshimaru. T, *La práctica del Zen*. Biblioteca Fundamental Año Cero. Madrid, 1994, pág: 24.

elemento natural depurativo, "la prueba de fuego", que al transformar permanentemente el agua, la tierra y el aire, cambia el estado natural de las piezas. En este cambio, intervienen las cenizas de la madera que ha sido utilizada como combustible, provocando así los vidriados fortuitos, un tipo de cubierta natural que sólo podía ser conseguida en los primeros hornos, ya que el vidriado intencionado, a base de óxidos metálicos, será conseguido posteriormente. Aunque cada centro de producción tenía sus propios métodos, el poder conseguir un efecto u otro en el vidriado, depende en gran medida del tipo de combustible utilizado.

Antes de aplicar el vidriado, las piezas deben ser sometidas a un proceso de bizcochado, a baja temperatura, *suyaki*, para intentar absorber la humedad que guarda la arcilla y así evitar que ésta se despedace al endurecerse. Dependiendo de la cantidad de hierro que contenga la arcilla, la pieza, en este proceso de bizcochado, tomará tonalidades rosas o rojizas. Posteriormente se aplica una cubierta y la pieza es introducida nuevamente en el fuego.

La acumulación de barniz en determinadas zonas suele producir un efecto fluido y resbaladizo, creando en las piezas una expresión muy espontánea y libre. Aunque se conocen varios métodos para la aplicación del vidriado, el más común consiste en bañar toda la pieza en un color determinado; esta capa, total o parcial, se denomina cubierta. Sobre ella se pueden aplicar los distintos esquemas decorativos mediante un pincel, o por soplado, estampado, etc.

Ya se ha dicho que los primeros vidriados eran involuntarios, puesto que eran producidos por las cenizas de la madera utilizada como combustible. Este tipo de cubierta natural era la única que se podía conseguir en los primeros hornos. El vidriado intencionado será conseguido posteriormente y para cubrirlo todo, se termina con otra cubierta transparente.

Para conseguir un efecto en negativo de los diseños, se utilizaban reservas o compartimientos rellenos de cera, aunque también se podía rebajar el barniz con alguna herramienta, dando así sensaciones de relieve o de esgrafiado, la influencia de este sistema decorativo puede rastrearse en las piezas *chizou* de la dinastía Song (960 – 1279) (Fig. 56).



-.Fig.56.-

Vasija tipo Chizou  
Dinastía Song (960-1279)

Todas estas técnicas, entre otras, fueron las más utilizadas a lo largo de la historia de la cerámica japonesa en los centros más importantes de producción. Centros que se dedicaron principalmente a la creación de objetos de carácter popular, frente a los hornos del gobierno del *shôgun* y del emperador, que realizaban artículos de alta calidad para la aristocracia. Es precisamente en los centros de producción popular, donde mejor trabajaron los artistas, cuyo interés era captar la belleza interior de los objetos, la cual expresaron mediante la producción artesana de las técnicas tradicionalmente aprendidas, utilizando materiales naturales y plasmando en las piezas su propia personalidad, es decir, *experimentan una belleza que posee algo de la pátina de los objetos antiguos y venerables (...)* Detectándose así la aparición de lo imperfecto<sup>123</sup> (Hammitzsch. 1983:54)

Este interés hacia los objetos rústicos responderá perfectamente a los ideales estéticos que, procedentes del budismo Zen, se materializan en los utensilios, *chadôgu*, para el Chanoyu. En el caso de la cerámica, esta influencia se hizo evidente cuando el maestro de té empezó a apreciar la belleza de las piezas cotidianas que se utilizaban para almacenar grano, acarrear agua o cocinar. En la mayoría de las ocasiones estas piezas son irregulares, modeladas toscamente o elaboradas en tornos primitivos. Esta simplicidad fue precisamente la que apreciaron los maestros del Chanoyu, ya que respondía a la austera sencillez de sus ideales de belleza. No hay que olvidar que, tal y como se recoge en (Momoyama, 1994: 111), a partir del siglo XVI, tras el abandono del estilo chino *karamono*, se produce una renovación con la producción de cerámicas propiamente japonesas *wamono*. Aunque las creaciones de Seto negro (Seto – Guro), Seto amarillo, (Ki

<sup>123</sup> .- Ver nota 86 sobre *imperfección perfecta*.-



- Seto), Shino y Shino gris (Nezimi - Shino), fueron las que más se centraron en el Arte del Té, también surgieron otro tipo de objetos, los denominados *mukozuke*<sup>124</sup>, entre los que destacan los platos con tapadera, tazas de té y jarras de agua. Estas piezas gustaban por sus cubriciones irregulares, por sus barnices verdes o de color hierro y por sus originales diseños inspirados en distintas formas geométricas denominadas, *dan-gawari* o bandas de distintos colores de forma rectangular, *katami-gawari*, o bandas a distintos niveles. También es frecuente encontrar en este tipo de piezas diseños de inspiración textil *tsujigahana*.

Todo esto dio lugar a la gran renovación técnica y estética de la cerámica del Japón feudal, así mismo, las grandes escuelas de té creadas por los descendientes de Sen no Rikyû (Omotesenke, Urasenke, Mushanokôji senke) fabricaron objetos de té accesibles a todas las clases sociales, permitiendo así, que los objetos cerámicos, se multiplicaran en los mercados. A finales del siglo XX, la cerámica tradicional japonesa se comenzó a decorar con elementos de carácter occidental, como es el caso de las producciones realizadas por Itaya Hazan<sup>125</sup> (1872 – 1963), quien creó un nuevo estilo de cerámica inspirado en el Art Nouveau. Este tipo de diseños se puede apreciar en el chawan que en 1960, este ceramista, regaló a Sazô Idemitsu, fundador del Museo de Arte Idemitsu de Tôkyô (Fig. 57)



-.Fig. 57.-

Chawan

Era Showa, 1961

Alto: 7,6 cm. Ø 15,6 cm.

Autor: Itaya Hazan (1872 -1963)

Museo de Arte Idemitsu, Tôkyô

<sup>124</sup> .- *Mukozuke*: literalmente significa colocada en el lado de allá; son un tipo de vasijas para los alimentos que se usaba en la comida unida a la "Ceremonia de Té", *kaiseki*, y que se llaman así porque se colocaban en la parte opuesta de los invitados. (Momoyama, 1994:111)

<sup>125</sup> .- Itaya Hazan (1872 – 1963), fue el primer ceramista condecorado con el Mérito Cultural en 1953.

### III.- 4. *Plasmación del budismo Zen en la cerámica*

El budismo Zen<sup>126</sup> o budismo de Meditación (Dhyana en India, Chan en China y Son en Corea) es una escuela del budismo Mahayana<sup>127</sup>, desarrollada en China hacia los s. VI – VIII d. C., llegando a su apogeo durante la Dinastía Song del Sur (1127- 1279). El Zen fue introducido en Japón, desde China, por el monje Eisai<sup>128</sup> (1141 - 1215), aunque se considera como el verdadero introductor de esta escuela en Japón al monje Dogen<sup>129</sup> (1200 – 1253).

El Zen alcanzó muchos seguidores entre los samurai del periodo Kamakura (1185 – 1333), aunque su etapa de máximo florecimiento en Japón se produjo en el periodo Muromachi (1333 – 1573). Durante esta época, los monasterios Zen, se convirtieron en los principales centros de erudición, dando lugar a un fecundo cruce de tareas filosóficas, poéticas y artísticas.

---

<sup>126</sup> .- Sobre Zen ver: Villalba, J *Budismo Zen: Repercusiones estéticas en Oriente y Occidente*. Vol: I y II. Universidad Complutense. Tesis Doctoral. Madrid, 2003.-

<sup>127</sup> .- A partir del siglo II d.C., el budismo se escindió en dos ramas: la Hinayana, vertiente ortodoxa que se extendió por el sur de India, subsistiendo actualmente en Sri Lanka y Tailandia. La rama, Mahayana, que se separó de la primera y prosperó en el Norte de India, Tíbet, China y Mongolia. De esta vertiente, más flexible que la Hinayana, surgió el budismo Dhyana y posteriormente el Zen.

<sup>128</sup> .- Myōan Eisai Yōsai, (1141 –1215), monje budista de la escuela Tendai en el monasterio Enryaku-ji. Estudió en China la disciplina Zen en la escuela Rinzaï, la cual intentó enseñar cuando regresó a Japón, pero fue rechazado por los monjes del monasterio Enryaku-ji. Gozó de la protección del segundo shōgun Minamoto no Yoritomo (1182 - 1203 ). Entre sus escritos destaca la obra *Kissa jojo ki, Té como vida cultivada*, 1211. (Frédéric L., 2002:173).-

<sup>129</sup> .- Budō Zenji, Dōgen Kigen, (1200 –1253). Fundador de la escuela Zen Soto en Japón. En 1223 viajó a China donde practicó el Zen con el maestro Zhangweng durante cuatro años. Regresó a Japón en 1227, trayendo consigo muchos utensilios de origen chino, dio instrucciones para ceremonias de té y reglas para regular la vida monástica en el templo *Eihei-ji*. Su obra fundamental fue: *Fukan Zazengi*, o *Promoción Universal de los principios Zazen*.- (Frédéric L., 2002:155). (Plutchow Herbert, 1986: 43, 48, 49).-

El Zen, al expresarse plásticamente por medio del arte, proporciona uno de los medios más directos para su comprensión; así puede considerarse el arte como un medio práctico para el aprendizaje de esta doctrina. La cerámica del Chan oyu va a adquirir un nuevo significado ritual<sup>130</sup>, influenciado por el espíritu Zen que subyace en esta vía de meditación. Según el Zen, tras un intenso entrenamiento, cada individuo debe llegar a conocer su verdadera naturaleza; es decir, iluminar desde lo más hondo la existencia cotidiana. Este aspecto va a ser plasmado en la cerámica, prescindiendo de lo superfluo y artificial y de los valores ornamentales, para centrar todo su interés en la expresión propia de la naturaleza del material con el que ha sido realizado cada objeto.

Desde sus orígenes la cerámica japonesa muestra una tendencia innata a la abstracción. Junto a la simplificación de las formas y la decoración, presta una gran atención al valor expresivo de la materia a partir de la cual se ha modelado la forma. El artista japonés se acercará al objeto cerámico intentando descubrir la relación de armonía, *wa*, que guarda este recipiente espiritual con la naturaleza<sup>131</sup>, por ello lo despojará de aquellos elementos que puedan encubrir su esencia. *La belleza no está en la forma sino en el significado que expresa*<sup>132</sup> (Suzuki Daisetsu, 1988:355). Se trata de una belleza que no se exhibe al espectador desde el primer momento, sino que es una belleza interna: es el espectador quien ha de sacarla al exterior, por lo que éste se convierte en artista.

Por tanto, el ceramista no forzará al barro a expresar un lenguaje que no es el suyo, ya que la valoración de la materia y la confianza de que a través de la materia se puede *crear belleza intentando evitarla*<sup>133</sup>, le lleva a una auténtica espontaneidad de creación artística.

---

<sup>130</sup>.- El maestro zen Ikkyu del Brezo Púrpura, llegó a la conclusión de que la Vía del Té concordaba exactamente con los puntos esenciales de las enseñanzas de Buda. Agitar el té es una práctica Zen en el verdadero sentido, un ejercicio espiritual, encaminado a la clara comprensión de nuestra naturaleza mas profunda.- Hannitzsch, H, 1983:35.-

<sup>131</sup>.- El artista podrá crear belleza rindiéndose a la naturaleza y negando su individualidad.- Yanagi, S, 1972.-

<sup>132</sup>.- Esta tendencia hacia lo interior ya fue expresada en el s. XVII por Joao Rodríguez, jesuita portugués que escribió varios tratados sobre arte japonés. Cf: Álvarez Taladriz J.L, *La pintura japonesa vista por un europeo a principios del s. XVII*, Osaka Gaikokugo Daigaku, Osaka, 1953. Revista Más y Menos, nº 14.-

<sup>133</sup>.- El ideal de Rikyu era crear belleza intentando evitarla.- García Gutiérrez, F. 1998:19.-

Esta espontaneidad va a estar íntimamente relacionada con la intuición del artista para contemplar la naturaleza y percibir las vibraciones internas<sup>134</sup> de la materia. Esta intuición se manifiesta en el artista en la manera de mostrar estos valores, es decir, en el grado de inspiración que le permite apreciar la armonía en la que participan y se integran todas las cosas de la naturaleza. Finalmente la pieza será el milagroso producto de esta intuición, y un recurso insoslayable de la meditación.

Comparando estos conceptos con la forma de percepción de la naturaleza en Occidente, donde ésta se percibe de forma ordenada, regular y simétrica (ya que existe la tendencia a eliminar los accidentes originales en tanto que caprichosos y por tanto su espontaneidad y esencialidad), para el Zen esto supone una percepción equivocada, ya que nada hay en la naturaleza que sea permanente.

El artista también va a ser consciente de la dificultad y la imposibilidad de concretar estas ideas<sup>135</sup>, por tanto recurre en sus representaciones cerámicas a la técnica de lo inacabado; *la imperfección aparente, la imperfección perfecta* de los objetos es algo totalmente real, que adquiere un valor simbólico. La apariencia tosca, ruda, es un intento de mostrar la belleza interior que posee lo ordinario, la belleza que se encierra detrás de todo lo natural.

Estos conceptos llevan al artista japonés a la búsqueda de una belleza sencilla, cotidiana, que va a encontrar en aquellos utensilios hechos para la vida vulgar de cada día; se cambia así el concepto de belleza para hacerla más próxima y asequible. De esta manera la cerámica doméstica alcanza el nivel superior del arte, que en el Chanoyu se consagra en el chawan o cuenco de té. De todos los objetos que participan en una performance de Chanoyu, el chawan ha sido considerado desde sus inicios el elemento más importante, ya que representa la línea de unión entre el anfitrión y el invitado, pues es el único objeto que pasa directamente de las manos de uno a las del otro.

---

<sup>134</sup>.- *En Extremo Oriente la comprensión sólo se logra cuando podemos sentir la resonancia que la obra produce dentro de nosotros, una vez que hemos apresado su naturaleza más interna.*- Hammitzsch, 1983:111.-

<sup>135</sup>.-. Al igual que el Maestro Zen, que intentaba lograr la iluminación de sus discípulos por medio de la no explicación, el artista, sólo al liberarse de las ideas preconcebidas, estará listo para el milagro de la creación, para experimentar el ser más interno del objeto y luego poder representarlo.

Insistimos en que los cuencos que más frecuentemente se utilizan, suelen ser de acabado rústico y textura rugosa, a menudo la base no ha sido vidriada permitiendo apreciar el color del cuerpo. Generalmente, el vidriado, se ha dejado correr libremente por las paredes exteriores, permitiendo infinitas oportunidades de *accidentes controlados*. Al estar destinado al hueco de las manos, todas estas aparentes imperfecciones transmiten sensaciones, que permiten apreciar las características estéticas que el artista ha querido plasmar en su creación. De esta manera se establece una comunicación abierta a través del cuenco, entre el artista o maestro y el invitado. Se abre así un diálogo, una participación activa del espectador, que debe recuperar, en la obra, la totalidad que el artista supo captar en su momento y que ahora sugiere a través de una economía de elementos.

Ya se ha explicado que la simplicidad y rudeza de las tazas de arr oz coreanas fueron las que llamaron la atención del maestro Sen-no Rikyû (1520 – 1590), para establecer la orientación, que a partir de ese momento iba a tomar la cerámica japonesa. El ideal estético de Sen-no Rikyû era evitar la ostentación y conseguir una gran naturalidad en medio de la simplicidad; una cerámica Zen debe expresar lo máximo con el mínimo de elementos. *La idea de lo inacabado, aplicado a las cerámicas, es sin duda una de las características que aparece en ellas como algo único* (García Gutiérrez, 1998:69). Gracias a este maestro los objetos cerámicos empleados en el Chanoyu alcanzaron una categoría especial dentro del campo artístico. Lo rudo y lo áspero, es decir *shibui*<sup>136</sup>, que como hemos visto ya se recogía en las cerámicas de influencia china y coreana, va a ser una de las características más apreciadas para la producción de piezas destinadas al Arte del Té.

Llegados a este punto tenemos que hacer referencia a la adopción, por parte de la cerámica de Chanoyu, de otro principio estético fundamental, el principio *wabi*<sup>137</sup> o

---

<sup>136</sup> .- *De las producciones de los hornos cerámicos japoneses las que presentan un más alto concepto shibui, relacionado con el Zen, son las cerámicas de Shino, Oribe, Raku, Iga, Bizen y Shigaraki. Las formas siguen un ideal de la más abstracta belleza, y los motivos decorativos pintados sobre estos objetos siguen también la misma tendencia.* (García Gutiérrez, 1998:70).-

<sup>137</sup> .- *Wabi*.- Connota pobreza que sobrepasa la riqueza. *El término wabi es usado en el camino del té con especial reverencia, e indica la observación de los preceptos de Buda. El verdadero wabi es incompleto, no muestra egoísmo, no muestra la perfección (...) La imperfección es simple imperfección.* – (Hammitzsch., 1983: 83, 84) - Además sobre el concepto Wabi en la relación al *camino del té*, Cf: (Raimond, 1986); (Plutchow, 1986); (Sôshitsu XV, 1995); (Kôshiro, 1994); (Itoh, 1993 y 1994); (Koren,

pobreza, el cual se manifiesta en la belleza inherente del recipiente, de manera que el objeto cotidiano adquiere una nueva expresión y es elevado a una dimensión superior por su valor artístico.

Wabi es el principal ánimo del Chanoyu, y esto va a tener una influencia en el desarrollo del gusto<sup>138</sup> de los objetos de té. Este término, en un primer momento fue utilizado en Japón para describir cerámicas con connotaciones de material de despojo; ello va a afectar a los objetos del Chanoyu, en un rechazo del lujo, frente a la preferencia de las cosas simples, gastadas o con edad. En este sentido del despojo, el escultor catalán Eudal Serra<sup>139</sup> (1911- 2002) poseía en su taller de Barcelona una gran colección de cerámicas procedentes de los principales hornos productores de Japón; gran parte de ellas responden al gusto y la estética del Chanoyu. Entre las cosas que más me llamaron la atención fueron los trozos cerámicos de despojo, que este escultor había recogido en un horno del s. XVII que se había hundido. En este despojo, en el que el material había quedado compactado, tanto por el tiempo, como por las altas temperaturas a las que estaba siendo sometido en el momento del hundimiento, se reflejaba una gran expresión plástica conseguida al azar. *Para el Zen no hay dualismo ni conflicto entre el elemento natural del azar y el elemento humano del control.*- (Vázquez,;1990:207).- Esta idea se ilustra, aunque no sé si conscientemente, en una obra escultórica de la ceramista gallega Elena Colmeiro (1932 ), en la que se hace patente la plasticidad de la apilación compactada del material de despojo (Fig.58)

---

1994). Sobre el origen y la evolución de este término ver: (Villalba, 2003).-

<sup>138</sup> .- *Desde que fuera iniciado el camino del té algunos maestros del budismo Zen han intervenido en ocasiones como guías estéticos y espirituales para muchos de sus practicantes (...). De este modo el Chado ha sido vehículo de difusión de gustos estéticos Zen en una gran variedad de campos.* (Vid: Villalba, J: 2003:663 Vol: 2).

<sup>139</sup> .- Eudald Serra.- Ver capítulo IV de este trabajo.



-Fig. 58.-

Elena Colmeiro (1932)

Escultura, 1990

Refractario, 180 x75 x 75

Colección particular

Aunque wabi es un pensamiento relacionado con el arte Japonés, en concreto con la cerámica, no siempre fue así, ya que esta estética empezó a ser formulada a finales del s. XV, como respuesta para distinguir los objetos de arte creados en China y Corea de los de Japón. No obstante a partir del s. XVI, junto a estas cerámicas importadas, los maestros de té comenzaron a utilizar objetos de producción nacional, procedentes de hornos como Shigaraki y Bizen. Estas cerámicas se conocían como *kuniyaki*, cerámicas nativas, que llegaron a ser muy apreciadas e impulsadas por maestros como Sen-no Rikyū. A partir del s. XVI las más famosas producciones de este tipo fueron: *Ko-seto*, Shino<sup>140</sup> y Oribe<sup>141</sup> todos ellos en la provincia de Mino. En las prefecturas de Nagasaki y Saga en la isla de Kyushu, destacaron especialmente los cuencos tipo *Karatsu*<sup>142</sup> de gran influencia coreana

---

<sup>140</sup> .- Shino. Estilo cerámico desarrollado en Tajimi, provincia de Mino por el ceramista Shino Shojin durante el s. XVI. Se considera que fue el primer estilo cerámico de alto fuego con barnices de óxido de hierro y marcas de pincel, algunas decoraciones en este tipo de cerámica pueden estar talladas, incisas o aplicadas. Es distintivo de este tipo de piezas los pequeños agujeros llamados *suana*, que producen una superficie parecida a la piel de naranja. También es característico de este tipo de estilo, la utilización de cenizas de feldespato para producir un vidriado lechoso.

<sup>141</sup> .- Oribe. Estilo cerámico de alto fuego que se genera hacia 1600 y toma su nombre del guerrero Furuta Oribe (1545 –1615). Este tipo de producción se caracteriza por sus vidriados de tonos: verde, cobre y negro, así como por las decoraciones de tiras blancas y pinceladas bajo vidriado.

<sup>142</sup> .- Karatsu. Término que se puede traducir como puerto Chino, aunque en este caso nos referimos a un tipo de producción cerámica de las prefecturas de Nagasaki y Saga, en la isla de Kyushu,



y que se caracterizan por sus diseños pintados en hierro bajo vidriado. Estos trabajos fueron impulsados por la familia *Nakazato*, la cual, después de catorce generaciones sigue produciendo este tipo de piezas en la actualidad. A partir del siglo XVII, la introducción de la porcelana hizo decaer la producción de piezas tipo *Karatsu*, pero a finales del s. XIX se produjo un revival de estas piezas gracias a la figura de Nakazato Muan, (Nakazato Taroemon XII, 1895-1985) quien fue nombrado, en 1976, Tesoro Nacional Viviente por sus trabajos tipo *Karatsu*.

En Kyôto, a finales del s. XVI, alcanzaron gran popularidad las piezas de té tipo Raku, así como las producciones de influencia coreana que se realizaban en Hagi<sup>143</sup>, Agano<sup>144</sup> y Takatori<sup>145</sup>. En los alrededores de Kyôto también surgieron centros como Iga<sup>146</sup> donde las cerámicas eran cocidas a alta temperatura y presentaban un aspecto

---

que se originó hacia el s. XV y XVI en Corea.

<sup>143</sup>.- Hagi. Estilo cerámico de origen coreano que se desarrolló en Japón en la de la prefectura de Yamaguchi durante el periodo Momoyama (1573 – 1603) y primeros años del periodo Edo (1603 –1867). Se trata de piezas de gres cocidas en alto fuego, que se caracterizan por un vidriado blanco lechoso. Fueron muy apreciados por los *chajin*, gente del té, los cuencos blancos destinados al Chanoyu que se hicieron siguiendo este estilo. En la actualidad este estilo tradicional sigue estando vivo gracias a los trabajos de las familias *Saka o Miwa*: Se trata de una de las más importantes familias de ceramistas que se establecieron en Kanbun en el área de Hagi, prefectura de Yamaguchi, hacia 1663. Las primeras producciones de esta familia fueron encargos de utensilios de té realizados para los Daimyo de la región.

<sup>144</sup>.- Agano. Estilo cerámico que se produce en Fukuchiyama, en la prefectura de Fukuoka, hacia 1602, cuando el ceramista coreano Sonkai fue invitado por el daimyo Hosokawa Tadaoki (1563-1646) a establecerse en esta región para la realización de objetos destinados al Chanoyu. Este tipo de piezas se caracterizaba por la simplicidad y belleza de sus líneas.

<sup>145</sup>.- Takatori. Estilo cerámico que se produce en los hornos de Nogata, en la prefectura de Fukuoka, hacia 1601, famoso por sus objetos destinados al Chanoyu. Se trata de un tipo de cerámica de influencia coreana, realizada por el maestro coreano Pal San, que en Japón fue conocido como Hechizan Takatory Hachizô. El estilo de estas piezas recuerda al antiguo estilo *Karatsu* con una espesa y opaca tira gris o blanco roto. Hacia 1630 el descendiente del maestro Takatory, Kobori Enshu (Kobory no Masakazu: [1579-1647]), realizó un tipo de cerámica de paredes finas cubiertas con un vidriado color café. Posteriormente estos hornos se especializaron en la producción de objetos de uso cotidiano, en utensilios para el Arte del Té y en porcelanas. La tradición de este estilo fue revivida en el s. XX por Takatori Seizan (1907-1983)

<sup>146</sup>.- Iga. Estilo cerámico de alto fuego, que se crea, durante el s. XVI, en Iga prefectura de Mie. Se caracteriza por dos tipos de superficies: las marcas chamuscadas, *koge*, sobre los vidriados naturales y un tipo de vidriado inspirado en las piezas de cristal de origen portugués, *bidoro ó tombo no me*, ojo de dragón, debido a su forma globular.

descuidado y libre, debido a la presencia en su superficie de brochazos de barniz irregular. *Esto fue sin duda debido a la influencia de la estética del Zen, que abandona toda excesiva perfección formal para llegar hasta el interior de la belleza.* (García Gutiérrez, 1998:71)

En otro orden de cosas, la filosofía Zen ha dado una gran importancia a la mirada como medio de conocimiento. Es el enlace entre el sujeto y el objeto, es decir, para la filosofía Zen, la contemplación, es la única vía de relación igualitaria entre el hombre y la naturaleza. *La importancia de lo cotidiano es otra de las características del budismo, que surge como resultado de atención a lo inmediato.* (Maillard, 1995:56). Es una propuesta para conocer mejor lo que nos rodea, ya que a pesar de tenerlo delante, apenas lo vemos. *Este intento de acercamiento y comprensión de lo habitual (...), debe hacerse intentando expresar la relación del objeto con la energía o espíritu que lo conforma, por tanto, el artista no intenta representar el objeto, sino presentarlo de manera abierta en sus límites, como algo que no ha sido terminado y que va constituyéndose en cada instante gracias a la contemplación del espectador.* (Maillard, 1995:67).

La contemplación es un acto de adaptación del movimiento interno de los objetos, que el artista debe ser capaz de extraer de la estructura de la materia. La esencia del objeto sólo podrá ser captada por el artista cuando éste se despoje de sí mismo, es decir, de su subjetividad. El acto contemplativo ha dejado de ser un acto libre, que tendrá lugar cuando, el que contempla se ha ya vaciado de todo tipo de pensamiento. *Aquel que ha llegado al máximo del vacío, ése, estará fijado sólidamente en el reposo* (Lao - Tse, 1993:27). Esta vacuidad mental, que constituye una de las metas del budismo, tiene su plasmación práctica en los objetos de Chanoyu y responde a un intento de equilibrio entre la forma y su capacidad funcional.

La forma, o apariencia exterior de los objetos, no siempre hace referencia a su interior. Las cosas, no solamente son por fuera, sino también por dentro. El aspecto exterior se debe a la estructura y organización interna. Las formas naturales son por naturaleza de dentro a fuera, por tanto, la forma artística nace de la organización de la materia. El artista llega a la forma definitiva a través de los medios y técnicas que tiene a su alcance; su objetivo es la obra de arte pura, que debe mantenerse en equilibrio con su carácter funcional y utilitario. Por tanto, la forma debe tener en cuenta las características de uso y manejo de cada uno de los objetos necesarios para los distintos momentos del Chanoyu. La forma debe evocar el uso al que está destinado el recipiente.

Este deseo de equilibrio se materializa en el chawan , que al estar destinado a situarse entre las manos del invitado, su peso y su cubierta deben adaptarse perfectamente a este espacio; así como su textura, que debe ser agradable a la hora de ponerse en contacto con los labios, haciendo necesario un borde cuidado. Por otra parte, la base, debe tener una buena estabilidad, para poder apoyarse sobre el tatami.

Otro ejemplo que determina la forma en función del uso se encuentra en los mizusashi o recipientes para agua fría que fueron creados por Sen-no Rikyû (1512 – 1591), tomando como modelo el cubo rústico con el que extraía el agua fresca del pozo. Este tipo de recipientes debe tener una base estable y una boca ancha para permitir introducir el cacillo, que sacará el agua para añadir al hervor; en algunas ocasiones puede llevar una tapa para que el agua no se derrame. Por tanto, la primera consecuencia lógica de estos objetos, es su capacidad funcional, su razón de ser en la forma vacía. La razón de ser de todos estos recipientes cerámicos es la de contener y esto se consigue gracias al vacío<sup>147</sup> que albergan. Es precisamente este vacío, *ku*<sup>148</sup>, lo que las hace útiles y de él depende su uso. El vacío se convierte así en un elemento primordial a la hora de crear los objetos cerámicos del Chanoyu: *La forma no se diferencia del vacío y el vacío no es más que la forma. Sutra "Maka hannya haramita shingyo"*<sup>149</sup>.

---

<sup>147</sup> .- La noción de vacío, que y a se hace presente en la figura de Lao Zi, es uno de los ejes del pensamiento chino y esto se hace patente en su obra *Dao De Jing o (Tao Te Ching). El libro de la virtualidad del Tao.- Treinta y dos radios convergen en el centro de una rueda, pero es su vacío lo que la hace útil. Se trabaja la arcilla para hacer vasijas, pero es su vacío del que depende su uso. Se abren puertas y ventanas en los muros de una casa y es el vacío lo que permite habitarla. El Ser da posibilidades pero es el no ser el que nos permite utilizarlas.-* Cf: Preciado, J.(1978)

<sup>148</sup> .- (...) *Oh Sariputra!, los fenómenos no son diferentes del vacío; el vacío no es diferente de los fenómenos. Los fenómenos se vuelven ku; ku se vuelve fenómeno. (La forma es el vacío, el vacío es la forma). Los cinco skandha son también fenómenos. (...) Traducción del Maka hannya haramita shingyo. Esencia del Sutra de la Gran Sabiduría que permite ir más allá*

<sup>149</sup> .- *Maka hannya haram ita shingyo* . Texto de origen indio indispensable para la comprensión profunda del Zen. Es la esencia del Sutra (texto sagrado) de la Suprema Sabiduría, la esencia de un conjunto de sutras muy desarrollados que se encuentran en 600 volúmenes.- Dai shimaru, Tai sen: (1994:93)

El vacío encierra todos los fenómenos; si estamos vacíos podemos contener el Universo entero. El vacío lo incluye todo, incluso las ilusiones. Pero el vacío no se puede aprender o recibir de otro, es preciso experimentarlo por uno mismo; el maestro sólo puede ayudar. El verdadero *satori*<sup>150</sup> es vacuidad. *El vacío es por tanto un elemento dinámico y actuante, constituye el lugar por excelencia donde se operan las transformaciones, donde lo lleno puede alcanzar la verdadera plenitud* (Cheng 1979: 52). Este proceso de pensamiento se nos revela de esta forma, opuesta a los procesos cognitivos occidentales. Mientras que Occidente busca presencias con las que llenar el espacio, el Arte Zen, considera la plasmación de la ausencia o de la vacuidad, como el objeto central de la creación. La captación de ese vacío, en continuo movimiento y sin embargo vacío, es precisamente la dificultad del artista.

El vacío introduce la discontinuidad interna de los elementos, que en el caso de la cerámica se plasma en la deformidad de la materia, la rudeza de la textura, el juego sugerente de las tonalidades y el enérgico goteo del barniz sobre la superficie de la pieza; da como resultado objetos que presentan un aspecto espontáneo, directo, sin retoque posible. Para su realización resulta necesario dominar perfectamente la técnica de producción de estas cerámicas, además de tener una visión de conjunto, del posible resultado final de la nueva creación. *Indudablemente, el delicado equilibrio entre espíritu y materia, sólo puede alcanzarse, cuando el artista, se ha sumergido tan profundamente en el espíritu de la armonía de la naturaleza, que se convierte en parte de ella misma, en parte de la propia tierra, de manera que llega a apreciar las superficies internas y los elementos de la vida.* (Noguchi, 1926)

Este principio estético de armonía con la naturaleza es el resultado de la belleza abstracta de las piezas Raku, en cuya deformidad no parece que haya pretensión de belleza, ya que se trata de piezas amorfas con bordes desiguales, casi sin acabar y en la mayoría de

---

<sup>150</sup> .- *Satori* (ch: wu, jap: satoru). Término con que el Zen designa la experiencia del Despertar o Iluminación. La palabra significa comúnmente el acto de comprender o conocer; pero no se trata de ninguna comprensión o conocimiento en sentido corriente ni filosófico, ya que en la experiencia iluminativa no hay distinción entre lo desconocido y algo conocido. A menudo se emplea el término *kensho* como sinónimo de *satori*. (Diccionario de la Sabiduría Oriental 1993:315)

los casos con colores pardos. Al tratarse de una belleza primaria, basada en los principios wabi y shibui, se considera la mejor plasmación plástica del pensamiento Zen. Así mismo, en el estilo Raku, se encierra el germen de la estética actual que va a ser recogida por los ceramistas contemporáneos, tanto orientales<sup>151</sup> como occidentales<sup>152</sup>, que encuentran, en las cualidades de la materia cerámica, el principal motivo estético de producción.

---

<sup>151</sup> .- Entre los múltiples ceramistas contemporáneos, de origen japonés, podemos destacar a Isamu Noguchi (1904 –1988), quien encontró en la arcilla un medio natural con el cual podía interpretar, y reaccionar, a la lucha entre tradición y modernidad que aconteció en el Japón de la posguerra. A finales del año 2006 el Museo Colecciones ICO ha presentado en Madrid una muestra cerámica de este artista. En dicha muestra se recogieron más de cincuenta piezas de cerámica realizadas en Kamakura, en ellas se puede apreciar el novedoso uso escultórico que este artista otorgó a las técnicas de cerámica tradicionales. Sus trabajos, en los hornos de Kamakura, muestran una gran libertad personal en la creación de su obra.

<sup>152</sup> .- La influencia Zen sobre los ceramistas españoles ha sido notable desde principios de los años veinte y puede rastrearse en: Llorens Artigas, Cumella etc.

### III. 5.- El “sencillo resplendor”<sup>153</sup> de los *chadôgu*<sup>154</sup> más apreciados

Nosotros consideramos las joyas  
y las piezas de oro y de plata como tesoros,  
pero los japoneses consideran como tesoros  
los viejos hervidores, las cerámicas antiguas y craqueladas  
o los recipientes de barro.  
Luis Frois (1532 - 1597)<sup>155</sup>

Ya se ha dicho que Sen no Rikyû creó una particular disciplina de Chanoyu, más espiritual, armoniosa y serena, que basaba su esencia en el *wabi-cha*. Para ello utilizó utensilios o *chadogu* comunes y simples, creando una nueva forma de expresión cultural y cambiando los valores estéticos. A partir de sus reglas se van a desarrollar las distintas artes que forman la Vía del Té: el arte de la arquitectura, de los jardines, de los arreglos florales, de la cerámica, del bronce, de la laca y de la pintura. El Chanoyu modificó la estética de la cultura japonesa. Por tanto, se puede considerar, que en el Chanoyu, cada objeto adquiere una presencia fulgurante y trascendental.

El tokonoma, que ha sido habilitado en el interior del chashitsu como espacio expositivo de los objetos cotidianos y decorativos que deben ser destacados por su valor artístico, es el lugar idóneo para contemplar los objetos de arte así valorados por el maestro: cerámica, flores, bambú, bronce, lacas, pinturas y caligrafías. El empleo de los diferentes tipos de piezas dependerá de la época del año<sup>156</sup>, del rango de los invitados o de la intención del maestro. *Los objetos que se encuentran presentes en una sesión del*

---

<sup>153</sup> .- *El sencillo resplendor de los objetos. La ceremonia del Té y el arte Occidental*. Es una obra clásica escrita por Okakuro Kakuzo

<sup>154</sup> .- *Chadogu = Chanoyu no dôgu = Utensilios*

<sup>155</sup> .- Tratado de Luis Frois, S.J (1585). *Sur les Contradictions de mœurs entre Européens et Japonais*. Paris Editions Chandeigne, 1994

<sup>156</sup> .- En opinión de Ackerman (1997:39 – 40), en Japón el universo se entiende como un mecanismo ordenado gracias al flujo de la energía, siguiendo las antiguas creencias filosóficas chinas. Según este autor, la observación del cambio estacional puede ser entendido como el cambio del *yin* (invierno, frío) al *yang* (verano, calor): el *yang* sucede al *yin*, crece y se desarrolla y decae. De esta manera las cuatro estaciones son una manera de visualizar el orden y la armonía del universo.

*té, han sido reunidos a partir de las necesidades de tipo práctico impuestas por el camino de té. Pero no solamente presentan tales objetos un aspecto práctico, sino que también ejercen una función de carácter artístico y expresan un contenido espiritual. Puede decirse, que el lazo común entre los diferentes elementos que son empleados, es la cuidadosa selección para que armonicen, tanto entre ellos como con su entorno, lo cual ha sido y es realizado de acuerdo con los gustos estéticos característicos del budismo Zen. (Villalba, 2003:769)*

La cerámica va a adquirir un novedoso significado ritual, influenciado por el espíritu de meditación que subsyace en el budismo Zen. Para ello, prescindirá de los valores ornamentales y centrará todo su interés en la expresión propia del material con el que ha sido realizado cada objeto. Entre los objetos cerámicos destinados al Chanoyu, los más valorados por los monjes Zen eran el cuenco *chawan* y el bote para el té *chaire* o *natsume*. Durante el shogunato Tokugawa, la pieza más apreciada era el *mizusashi* o jarra de agua.

#### **CHAWAN.-**

En términos generales el *chawan* o cuenco es un contenedor para sopa o arroz, cuya forma y tamaño están diseñados para poder sostenerlo con una sola mano. Los primeros *chawan* conocidos en Japón se remontan al periodo Yayoi; generalmente se trata de pequeñas piezas de cerámica modeladas a mano y rematadas con el torno (Fig. 59), aunque también se han documentado cuencos de madera lacada, cuya principal ventaja es la de mantener el calor evitando quemarse los dedos, además la laca resulta resistente a los ácidos, sal, alcohol y otro tipo de sustancias.





-Fig. 59.-

El modelado de un cuenco puede realizarse mediante dos técnicas:

1.- *Tebineri* o modelado con las manos; este consiste en realizar un agujero en una bola de arcilla mediante pinzado y compresión se alzan gradualmente los lados del cuenco, mientras que se reduce su grosor.

2.- *Himo-zukuri* o modelado de cuerdas de arcilla, enrolladas en torno a una base plana.

En ambos casos, se suele terminar rematando el pie de la pieza sobre el torno, con la ayuda de alguna herramienta

Por esta razón, los cuencos de madera lacada fueron los preferidos por los japoneses durante siglos. Posteriormente debido a la influencia coreana, durante el periodo Heian, los cortesanos comenzaron a utilizar los cuencos y las cucharas de metal así como recipientes de ofrendas, pero realmente las piezas metálicas nunca se hicieron muy populares entre los japoneses.

En relación a la influencia china, durante el siglo VIII, Lu Yu, en su obra *Cha Jing o Libro del Té*, ya recoge las cualidades y defectos que debían tenerse en cuenta a la hora de seleccionar un buen chawan para el té, siendo el tono de su cubierta la cualidad más valorada, ya que ésta va a influir en el efecto del color del té que contenga. Así, consideraba que los cuencos de té más bellos que se producían en China eran los de Yuezhou, en la provincia de Zhejiang, porque su cubierta azul matizaba el color del líquido en un tono verdoso, mientras que el blanco lo teñía de un rosa nada agradable.

En China durante la dinastía Song (960 –1279), debido al uso del té en polvo, se comenzó a utilizar el cuenco grueso de tono azul oscuro o marrón, caracterizado por la conocida cubierta de "piel de liebre" principalmente del tipo Jian, realizado en la provincia de Fujian. Los cuencos Jian, fueron utilizados como recipientes para la "ceremonia" por los monjes de los templos *Chan*. Aunque también había imitaciones de estos cuencos que fueron fabricados en Jizhou, en la provincia de Jiangsu; éstas se caracterizaban por la combinación de una sobrecubierta a base de cenizas y motivos decorativos trazados sobre papel. Durante la cocción, la sobrecubierta, a base de cenizas se fundía en la cubierta negra inferior. Los alfares de Jizhou fueron los primeros que aplicaron el arte del recortable de papel a la producción cerámica. (Fig. 60) A partir de la dinastía Ming, se adoptaron como recipientes de té las piezas de fina porcelana.



-Fig. 60.-

Cuenco / Chawan tipo Jizhou

China, provincia de Jiangxi

Dinastía Song, siglo XIII

Alto: 6 cm., Ø Boca: 12,7 cm.

Colección Brian S. McElney

Museo de Bellas Artes de Montreal

Para Tsuchiya (1985:67), el término *chawan* está relacionado con tres tipos de recipientes cerámicos: los cuencos para la ceremonia del té, las copas ordinarias para el té verde, *yunomi*, y los cuencos de arroz, *meshi chawan*. Sin embargo este término, entendido como cuenco, representa la esencia plástica de los ideales filosóficos y estéticos del Chanoyu, ya que en él se encierran los conceptos de *sabi*, *wabi* y *shibui*, que Sen no Rikyû plasmó en el arte del té. El concepto de *sabi*, belleza esencial, se transmite a través de la forma sencilla de este objeto cotidiano, cuyo origen, recordamos, se encuentra en los cuencos de arroz utilizados por los campesinos coreanos, que darán lugar a la tipología *Jian* o *Tenmoku*. Se trata por tanto de un objeto humilde pero de gran belleza, la cual, al no ser forzada por la forma, permite al artista lograr una auténtica espontaneidad en la creación, llegando a sugerir niveles de rudeza mediante la pobreza de sus materiales.

Entramos así en contacto con el segundo concepto wabi o búsqueda de la belleza inherente de las cosas. Esta simplicidad esencial, lograda mediante la economía de los recursos materiales, facilita la libertad artística permitiendo alcanzar una belleza espiritual. Se crea un objeto que aparentemente no resulta bello, cuya forma tosca y sin pulir hace pensar que no ha sido acabado. Esta tendencia a lo imperfecto nos lleva al tercer concepto esencial del arte japonés, el shibum i, mediante el cual se alcanza una belleza superior. Este arte interior, informe, imperfecto, se caracteriza por la falta de límite de enmarcación de la obra, la cual tiende a lo inacabado. De esta manera se sugiere abrir una puerta de diálogo con cada espectador, que mentalmente tenderá a contemplar y apreciar la obra, creando así infinitas soluciones en la idea original del artista.

De este modo, un objeto cotidiano adquiere una nueva expresión y es elevado a una nueva dimensión por su valor artístico. Al ser sostenido entre las manos del invitado, el chawan, ofrece un espacio de tranquilidad interior que se refleja en el regalo de cada momento: *ichi-go ichi-e*<sup>157</sup>, un encuentro una ocasión.

En relación a los cuencos de cerámica *Jian o Tenmoku*, las primeras referencias sobre esta apropiada tipología ya las encontramos en la "Carta sobre la bebida del té" *Kissa Ôrai*, redactada en el siglo XIV. El término *Tenmoku*, es una palabra japonesa para referirse a los cuencos realizados en China en los hornos de la provincia de Fujian durante la dinastía Song (960 –1279). Este vocablo se toma del nombre de la montaña Tienmu situada entre las provincias de Zhejiang y Anhui de China. A esta montaña los japoneses la llamaron Tenmoku. Como ya hemos señalado anteriormente, ya desde mediados del s. XII y hasta finales del s. XVI, los monjes Zen, los samurai de alto rango y una parte de la nobleza de la Corte sólo utilizaban para el Chanoyu objetos de origen chino, éste era el caso del Shogun Ashikaga Yoshimatshu, gran coleccionista de objetos chinos entre los que destacaban las piezas *seji*, celadón, y los cuencos tipo *Tenmoku*.

---

<sup>157</sup> .- *Ichigo Ichi-e*, "Un encuentro una ocasión", sentencia de Chanoyu redactada por Soji Yamagami, alumno del maestro Sen no Rikyu, en la que se resume el principio de aprovechar el momento, en el sentido del *único encuentro en la vida*. Esta frase se usa para de finir el estado de ánimo del corazón en el que están las conductas del anfitrión y el invitado cuando comparten el té. El anfitrión, debe atender al invitado, como si este fuera la única ocasión de la vida, poniendo todo cuidado y atención. El convidado también debe responder debidamente.

Durante la dinastía Song, el gran despliegue alcanzado en la técnica extractiva del carbón permitió elevar el nivel tecnológico de la producción cerámica, ya que el carbón al ser inflamable, beneficiaba las altas temperaturas de los hornos. De esta manera las pastas, esmaltes y colorantes experimentaron una mayor reacción química. Los hornos que más destacaron por la calidad de sus piezas fueron los de la provincia de Henan y los de Jian, en la provincia de Fujian, al sur de China. Según (Rivière, 1992:335) *esta tipología de piezas fue identificada en 1935 por J.S. Plumer*. Desde un punto de vista formal, se trata de cuencos simples y austeros, sin asas, con bocas anchas y cuyas paredes pueden ser rectas o incluso redondeadas. Algunas de estas piezas suelen presentar una ligera hendidura en la base, en otras ocasiones pueden portar caracteres a modo de marca, ya que estas producciones eran cocidas en hornos comunes y por lo tanto se hacía necesario establecer algún sistema de identificación o marca *kamajirushi* (Anexo) para que cada ceramista pudiera recuperar sus propias producciones (Fig. 61).



-Figura 61.-

Marcas utilizadas por los ceramistas para recuperar de los hornos comunitarios las producciones personales.

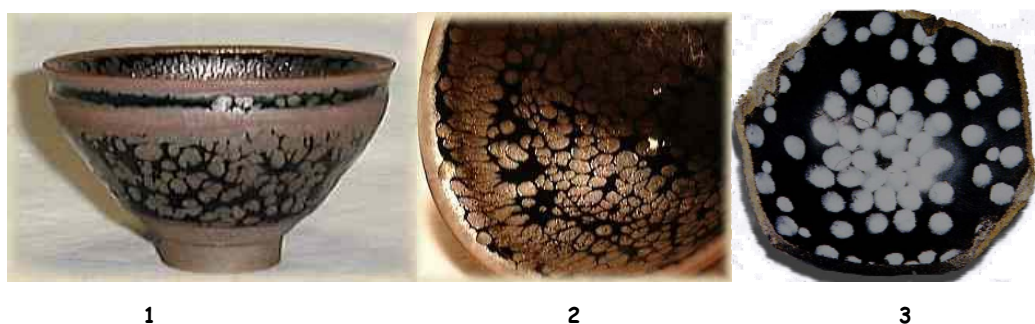
Los adelantos técnicos facilitaron el poder trabajar con nuevos materiales, como era el caso del gres, pasta cerámica arcillosa, opaca y dura de textura pétrea que debe ser cocida a altas temperaturas (1230° - 1300°). El gres es una preparación a base de arcillas, caolines y cuarzo con un agregado de feldespato, carbonato de calcio o magnesio. Para conseguir el aspecto vidriado, en el caso de las piezas Jian o Tenmoku el gres era cubierto con barnices oscuros, que se obtenían tras la saturación del óxido de hierro y la mezcla de cenizas en suspensión dando lugar a un color marrón rojizo; se trata por tanto de un vidriado natural de cenizas, conocido con el término japonés de *yohen o youhen*. (Ch: yao - pien)

Aunque tradicionalmente se tendía a la eliminación de las impurezas de hierro que contenían las arcillas, sabidamente dosificado, el hierro permite obtener esmaltes de gran belleza y sugerencia con distintos efectos y decoraciones, como las que se pueden ver en la pieza del Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid (Fig.: 62) que se recoge en el capítulo quinto de este trabajo.



-Figura 62.-  
*Chawan tipo Tenmoku,*  
con decoración jaspeada  
de piel de liebre  
Museo Nacional de  
Artes Decorativas de Madrid

Nos referimos a las superficies jaspeadas más conocidas como "piel de liebre". También el hierro funciona como colorante al ser incluido como hematita (sesquióxido de hierro de color rojo pardo) que a alta temperatura se convierte en monóxido de hierro, el cual, además de influir en el color, es un poderoso fundente. De esta manera el óxido se desprende, y en los esmaltes con mucho feldespato y alta viscosidad, al fusionarse, forma burbujas. Éstas al estabilizarse dan lugar a una capa cristalizada de la que se desprenden con facilidad cristales de tritóxido de hierro, que son de color rojo o plata con brillo metálico. Este tipo de efectos se conocen con el nombre de "gotas de aceite" (jp: *yuteki*), manchas redondas que tienen una gran similitud con las gotas de aceite sobre una superficie de agua. Así mismo, otro efecto habitual es denominado "plumas de perdiz", el cual consiste en un moteado de manchas blancas que destacan sobre la superficie oscura (Fig. 63)



-.Figura 63.-

1 y 2.- Efectos decorativos tipo "gotas de aceite" (jp: *yuteki*)

3.- Efecto decorativo tipo "plumas de perdiz"

Por otra parte, la presencia del hierro, al disminuir la temperatura de cocción, puede hacer corridizo el esmalte, aunque la viscosidad se suele controlar con aluminio (óxido de aluminio). El sabio control de la misma es lo que da, a algunos esmaltes de hierro, una de sus más bellas características; la acumulación del esmalte en la línea límite de aplicación del mismo, es decir la aparición de una gran gota en la parte inferior de la pieza. En el lenguaje estético japonés esto se llama *nadare* que se puede traducir como "corrimiento" (Fig. 64). Esta cualidad se hace perfectamente visible en la pieza del Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid, analizada en el capítulo V de este trabajo.



-.Figura 64.-

Anverso del Tenmoku con acumulación de esmalte formando una espesa gota o corrimiento (*nadare*)

Aunque se trata de una pieza de origen chino, va a ser más conocida por su denominación japonesa Tenmoku, ya que a finales del periodo Kamakura (1185-1333), cuando la costumbre de beber té se popularizó entre las distintas clases sociales de Japón, también surgió la necesidad de crear una producción nacional con este tipo de piezas, siendo la región de Seto, actual prefectura de Aichi, la única que técnicamente estaba preparada para realizar los vidriados naturales de cenizas anteriormente mencionados.

Si bien, los Tenmoku realizados en Seto fueron excelentes copias de los originales cuencos chinos, los japoneses presentaron algunas características propias, como era el caso de las de las austeras bocas y las diferencias en la arcilla que se pueden apreciar en el color. A diferencia de la arcilla de la provincia de Fujian, la arcilla de la región de Seto, tiene una cantidad muy baja de hierro en su composición. Por tanto, se considera que los auténticos Tenmoku son los *yohen Tenmoku*, de los cuales en la actualidad sólo han sobrevivido cuatro en Japón. Tres de ellos han sido considerados Tesoros Nacionales<sup>158</sup> y actualmente se encuentran en: el Museo de Arte Seikado Bunko, en el Museo de Arte de Fujita y en el Ryuukouin del Templo Daitokuji de Japón.

Otra tipología chawan destacada por Tagai (1993:34) es el tipo *kurawanka*, que también se caracteriza por el espeso vidriado de cenizas decorado con diseños azules bajo cubierta. A pesar de presentar un grueso vidriado irregular resulta agradable al tacto. Este autor considera que la importancia de estas piezas se debe a que son producciones totalmente japonesas con importantes asociaciones históricas relacionadas con Tokugawa Ieyasu, quien en sus luchas por establecer su poder en todo Japón, agradeció la ayuda prestada al barquero del río Yodogawa, entre Osaka y Kyôto, permitiéndole, a él y a sus descendientes, la venta de comida entre los barcos de placer que cruzaban este río. Los pequeños cuencos *kurawanka* eran utilizados como recipiente barato para servir la comida.

---

<sup>158</sup> .- La ley de Protección de Propiedades Culturales, fue promulgada en 1950 con el fin de proteger las propiedades culturales y las artes tradicionales, así como a aquellos que las practicaban. Según esta ley, a partir de 1955, se designaron a algunos ceramistas destacados como Propiedad Cultural Importante e Intangible, más comúnmente denominado como Tesoro Nacional Viviente.



No podemos olvidar en este apartado la importante aportación estética que supuso el trabajo del ceramista Chojiro (1516 – 1592). Nos referimos a sus creaciones de vidriado traslúcido y de inspiración coreana, conocidas como piezas tipo *raku-yaki*. Se trataba de rudas y simples piezas negras o rojas, carentes de decoración y sin variaciones en la forma, que permitieron intensificar la presencia del cuenco y elevarlo a un nivel de abstracción espiritual. De esta tipología destaca el cuenco *Oguro* (Fig. 65) considerado Importante Propiedad Cultural y que actualmente forma parte de la colección de la familia Konoike en el museo Miho de Shigaraki.



-.Figura 65.-

*Oguro Chawan*

Autor: Chojiro (1516 - 1592)

Japón, Periodo Momoyama. S. XVI

Tipo: Raku negro

Barro cocido y barniz negro

Alto: 8,5cm, Ø Boca: 10,8cm; Ø Pie: 5 cm.

Colección Familia Konoike

Museo Miho de Shigaraki

En resumen, los cuencos utilizados para el Chanoyu generalmente son de color apagado y de terminación rústica, a menudo la base no ha sido vidriada y por lo general se ha dejado correr el vidriado por los costados. Hecho, *que originalmente fue un error afortunado, ha permitido infinitas oportunidades al accidente controlado* (Watts, 1960: 227). Fueron especialmente apreciados los simples cuencos de arroz de origen Coreano, que posteriormente fueron realizados en China e imitados por los Japoneses, porque un buen cuenco debe contener gracia y refinamiento, es decir, *hin ga aru*.

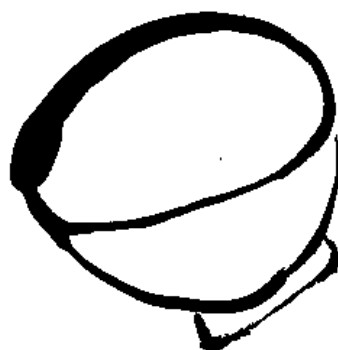
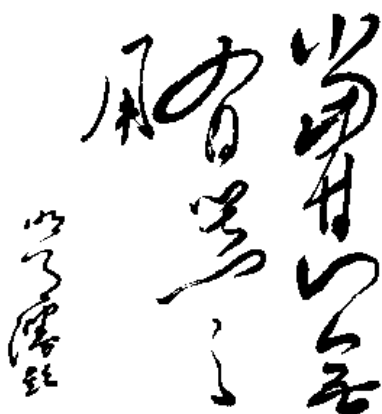
Es importante resaltar que de las catorce cerámicas designadas Tesoros Nacionales en Japón, ocho de ellas son chawan; esto representa un claro indicio de la importancia cultural que ha supuesto este tipo de piezas. De estos ocho, cinco de ellos son tenmoku chinos, llegados a Japón durante los periodos Kamakura (1185-1333) y Muromachi (1333 –1565); el sexto es un cuenco de origen coreano, del periodo Choson

(1392 – 1910), del tipo Ido; el séptimo es un cuenco del tipo Shino del periodo Momoyama (1568 – 1715) y en octavo lugar, el Fuji Chawan del periodo Edo (1603 – 1867), realizado por el ceramista Koetsu Honami (1558 – 1637)

Toda esta información nos permite entender la importancia cultural y espiritual que se encierra en un chawan, pero a la hora de clasificar este tipo de piezas hay un aspecto fundamental a tener en cuenta para diferenciar los distintos estilos que ofrecen. Hay que tener en cuenta que a la hora de describir una pieza cerámica se suelen utilizar términos relacionados con el cuerpo humano (cuerpo, labio, hombros, pie) para hacer referencia a las distintas partes de dicho objeto. En el caso de la cerámica japonesa, el pie, *kodai*, (Apéndice documental) es una de las partes fundamentales para su clasificación puesto que muchos hornos cerámicos realizan su propio diseño de pie. Una cuidada observación de esta parte de la pieza puede permitir al experto distinguir la procedencia de la pieza.

En el *kodai* de un chawan, se puede decir que se encierra gran parte del alma estética de la cerámica destinada al Chanoyu, ya que en una reunión de té, el invitado da la vuelta al cuenco para inspeccionar cuidadosamente esta parte del recipiente apreciando así la calidad de la arcilla, el espesor del vidriado o los cambios en el paisaje, *keshiki* de la pieza. También a través del *kodai* se revela la habilidad del ceramista. Un buen pie debe estar realizado de forma espontánea con un ritmo delicado pero, a la vez, debe presentar una gran fuerza, debe sujetar bien la pieza y no debe ser ni más grande ni más pequeño que lo adecuado a la forma del cuenco. Al igual que en los cuencos existen muchas tipologías de *kodai*, las cuales también reciben nombres en relación a la forma que expresan: ojo de serpiente, *janome*, casco, *token*, espiral, *uzumaki*, nudo de bambú, *takenofush*, arruga, *chirimen*, luna creciente, *mikazuki*, concha en espiral, *kaijiri*, corte, *kiri*, marca de uña, *kugibori*, hendidura o raja, *wari*, tela craquelada.

Finalmente, en relación a la importancia del chawan, recogemos una obra perteneciente a una colección privada de Tôkyô (Fig. 66); se trata del dibujo de un cuenco, en tinta sobre papel, que ilustra la siguiente inscripción: *El cuenco de arroz es necesario, incluso cuando no está en uso.* (Wichmann: 1999, 346)



-.Figura 66.-

Meigetni

Cuenca

Tinta sobre papel

26 x 54.1 cm.

Colección Privada, Tôkyô

### CHAIRE.-

El segundo lugar en la apreciación de los objetos cerámicos destinados al Chanoyu lo ocupa el bote para el té llamado *chaire* si está realizado en cerámica, o *natsume* si está realizado en madera lacada. Ambos estaban destinados a un tipo de té menos formal denominado *usucha*, como el encontrado en la Colección del Museo del Ejército, el cual analizamos en el capítulo V de este trabajo. En ambos casos, se trata de un pequeño contenedor con tapa, habitualmente de marfil, aunque también puede ser de cerámica o de madera. Desde la dinastía Song hasta la dinastía Ming, este tipo de contenedores fueron utilizados en China para guardar medicinas o especias. Este tipo de piezas, que alcanzaron un alto precio en Japón desde el periodo Muromachi (1392 – 1573) hasta el periodo Edo (1615-1868), solían ser mostradas al final de la ceremonia a modo de gran colofón. Los primeros botes para el té originarios de Japón fueron realizados en Seto, desde el siglo XIV hasta el siglo XVI. En su aspecto se imitaba la estructura de los botes Chinos, cuyas principales características son la forma cuadrada de los hombros *katatsuki*, la cubierta lisa ferruginosa, normalmente aplicada en dos capas, y el tamaño pequeño y delicado (Fig. 67).



-.Figura 67.-

*Chaire Kan'nazuki*

*(Diez montañas)*

Período Edo (1615-1868), siglo XVII

Alto: 8 cm., Ø 6,4 cm.

Museo Gotoh, Tôkyô

A finales del periodo Momoyama (1568-1615), por la influencia de la forma de los contenedores de agua, los botes de té empezaron a ser más altos y robustos; en ellos se podía apreciar una aplicación más ecléctica del vidriado, permitiendo crear superficies con textura y talladas con finas líneas. A finales del siglo XVI, estas nuevas piezas procedentes de Bizen, Shigaraki y Karatsu fueron llevadas como ejemplo a los modernos hornos inclinados de Mino y Oribe. (Fig. 68). Como ya hemos mencionado anteriormente en este trabajo, en la Colección Palacio, custodiada en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, existen varios chaire del tipo katatsuki, los cuales analizaremos más detalladamente en el capítulo V.



.-Figura 68.-

*Chaire tipo katatsuki*

Período Edo (1615 - 1868), principios del siglo XVII

Alto: 11 cm., Ø 3,2 cm.

Museo de Bellas Artes, Boston

El desarrollo del estilo de Oribe, trajo durante el siglo XVI un radical cambio, tanto en la estructura como en la decoración de los chaire. Estos se caracterizaron por las formas de calabaza y los extravagantes vidriados de hierro aplicados con pincel, que daban como resultado una decoración vertical a base de rayas *kanto*, combinada con las amplias manchas verdes del vidriado cúprico, característico de Oribe (Fig. 69)



-Figura 69.-

Chaire con forma de calabaza

Periodo Momoyama (1573-1615), principios del siglo XVII

Tipo Oribe

Altura: 7,5 cm., Ø 6,4 cm.

Museo de Historia de la Ciudad, Gifu

Los talleres de Takatori, fundados a principios del siglo XVII, en Chikuzen, como hornos del gobierno, fueron creados por los ceramistas coreanos residuales de la última expedición<sup>159</sup>. En un primer momento, las producciones de esta prefectura se caracterizaron por las formas dinámicas y despreocupadas, en las que se hacía patente la influencia del período Momoyama. A partir de la segunda mitad del siglo XVII, bajo la dirección del maestro Kobori Enshû (1579? – 1647), adoptaron un estilo más refinado y elegante denominado *Enshû-Takatori*. Los chaire producidos en este estilo, aunque siguieron manteniendo las austeras formas de hombros cuadrados y los vidriados oscuros anteriormente señaladas, experimentaron un progresivo ensanchamiento desde la parte central hasta la base y se les adosó, a cada lado, a la altura de los hombros, unas pequeñas asas a modo de orejas *mimi* (Fig. 70).

---

<sup>159</sup>.- Entre 1591 y 1593, Toyotomi Hideyoshi, lanzó una campaña militar contra la Península de Corea, lo que dio la oportunidad a los samurai, entusiastas del Arte del Té, para traer a Japón artículos de cerámica coreanos así como ceramistas. Estos últimos constriuyeron hornos y se establecieron en los nuevos centros de producción: Karatsu, Agano, Takatori y Satsuma.



.-Figura 70.-

*Chaire Gakibara*

(Ventre hambriento de fantasma)

Principios del período Edo (1603 - 1867)

Altura 11 cm., Ø 6,5 cm.

Museo Namura de Arte, Kyôto

*En el templo Ryôkô-in, del monasterio Daitoku-ji de Kyôto, se conservan los documentos en los que Sen no Rikyû describe los diferentes tipos de chaire y la manera en que deben ser estudiados (Japon, Saveurs et Sérénité 1995:36, 37). Encontrar un buen chaire resulta extremadamente difícil, tanto que los antiguos comerciantes japoneses solían decir: Si en tu vida tienes la suerte de encontrar un extraordinario chaire, ten en cuenta que puede ser el último (Japon, Saveurs et Sérénité 1995:36, 37). Como ya hemos visto anteriormente, los chaire suelen llevar como accesorio las bolsas shifuku realizadas en textiles, cuya calidad les valió la denominación de meibutsu-gire.*

### **CHATSUBO.-**

En relación a los contenedores destinados al té, no podemos olvidar las jarras para almacenar de hojas de té fresco, y someterlas a un proceso de envejecimiento que debía durar un año. Este tipo de contenedores, denominados *chatsubo*, presentan una forma ovoide y se cierran de manera hermética con una tapa. Este tipo de piezas fue el tercer objeto más importante del Chanoyu hasta la época de Sen no Rikyû (Fig. 71).





-Figura 71.-

Cortando la tapa del *chatsubo* para sacar las hojas de té envejecido de su interior.

Durante el festival anual del té, *Uji* que se celebra en el Templo Kitano - Tenman-gu, Kyôto

Generalmente, este ejemplo de piezas suele presentar vidriados naturales de cenizas, con presencia de las impurezas de feldespato, típicas de la cerámica de Shigaraki, que dan una apariencia azucarada a la superficie (Fig. 72). También suelen presentar elaboradas decoraciones sobre vidriado, que recuerdan las producciones de las piezas de laca; en este sentido, destacaron las piezas de porcelana realizadas por el ceramista de Kyôto Nanomura Ninsei (1595/98 – 1666), las cuales se caracterizaron por sus formas simétricas así como por estar cubiertas por un vidriado beige y diseños florales con tonos dorados, azules y rojos (Fig.73).



-Figura 72.-

*Chatsubo*

Presenta, sobre un vidriado natural de cenizas, las estrellas blancas de feldespato típicas de las producciones de Shigaraki  
Colección Particular



-Figura 73.-

*Chatsubo*

Periodo Edo, 1596 - 1660  
Autor: Nanomura Ninsei (1595 / 98 -1666)  
Colección Particular

### *MIZUSASHI.-*

Durante el shogunato Tokugawa, la pieza más apreciada era el *mizusashi* o jarra de agua. En el Chanoyu, el agua simboliza la pureza, por lo tanto sólo puede ser tocada por el anfitrión. Desde un punto de vista técnico, el *mizusashi* contiene agua para lavar el cuenco o para añadir al agua que hierve sobre la marmarita o para regular la temperatura de ésta; por lo tanto debe tener la boca suficientemente amplia como para poder introducir el cacillo, y una base plana lo suficientemente estable como para evitar vuelcos. En algunas ocasiones puede llevar una tapa para que el agua no se derrame. Puede estar realizado en varios materiales: bronce, cobre, plata, madera y cerámica. Estéticamente, este recipiente juega un importante papel dentro del Chanoyu ya que es la primera y la última vasija que se aporta al chashitsu, y lógicamente es el primer y último objeto artístico que ve el invitado.

Los primeros *mizusashi*, fueron los recipientes de porcelana procedentes de la dinastía Song del Sur (1127 – 1279) y de la dinastía Yuan (1260 – 1368); se trataba de piezas verde celadón decorados con diseños florales, pero también se hicieron populares como contenedores de agua las piezas provenientes del Sudeste Asiático, Filipinas, China y Corea.

El maestro Takeno Jôh (1502 – 1555) fue el primero en buscar, en los mercados locales, las simples jarras de grano y los botes para tinta y considerarlos apropiados para el agua. Este tipo de objetos fue conocido con el nombre de los "objetos encontrados" *midate –mono*. Posteriormente, Sen-no Rikyû (1512 – 1591) tomó como modelo el cubo rústico de madera con el que extraía el agua fresca del pozo, cuyo original es considerado un Tesoro de la familia Tsuen's y actualmente se custodia en el templo Kitano-Tenmangu de Kyôto (Fig. 74).



-Figura 74.-

*Mizusashi*, utilizado por Sen no Rikyu

Tesoro de la familia Tsuen's.

Templo Kitano -Tenman-gu, Kyôto

Los primeros mizusashi de cerámica fabricados en Japón fueron realizados a mediados del siglo XVI en los hornos de Bizen y Shigaraki. Se trataba de formas simples y tubulares con una gran calidad en la arcilla y controlados accidentes de cocción. Durante el periodo Momoyama (1573 – 1603), las formas de los mizusashi se diversifican aunque predominan los denominados *yahazuguchi*, piezas robustas con bocas anchas y torneadas por un rodete de arcilla. El cuerpo, bien cocido, presenta una panza decorada con grabados de líneas ondulantes y tonos pardos o marrones, característicos de las producciones de Bizen. En este tipo de piezas, podemos destacar la adquirida en 1972 por el Museo de Arte Idemitsu de Tôkyô<sup>160</sup>, así como la jarra que en 1876 fue comprada, junto con otros objetos de Chanoyu, en la Exposición Universal de Filadelfia<sup>161</sup>. Dicho mizusashi actualmente forma parte de la colección estable del Museo Victoria & Albert de Londres (Fig. 75).

<sup>160</sup>.- Ver: *Japón, Saverurs et Sérénité*, 1995: pieza nº 62

<sup>161</sup>.-La exposición Universal de Filadelfia de 1876, fue la primera gran exposición de este tipo celebrada en América. Anteriormente a la celebración de dicha exposición, el Museo V&A ya había adquirido una gran parte de las piezas que se exhibirían en la sección de cerámica japonesa de dicho museo.



-Figura 75.-

*Yahazuguchi Mizusashi*

Periodo Edo, 1596 - 1660.

Finales del s. XVI principios del s. XVII

Gres con vidriado natural de cenizas

Altura: 20,3 cm. x Ø 26 cm.

Museo Victoria & Albert, Londres

Durante el periodo Momoya ma, la producción de los hornos de Seto empezó a decaer siendo retomada por el cercano horno de Mino, donde se realizaban las piezas clásicas de té siguiendo el estilo de Shino y Oribe. Entre los mizusashi tipo Shino, destacan las piezas decoradas con óxido de hierro bajo vidriado *e-shino*, como la perteneciente a la colección Florence & Herbert Irving (Fig. 76)



-Figura 76.-

*Mizusashi*

Finales periodo Momoyama (1573 -1615), principios periodo

Edo (1615 - 1868), primera mitad del siglo XVII

Producción de los hornos de Mino, estilo Shino. Gres

decorado con óxidos de hierro bajo vidriado.

Alto 18 cm. Ø 16,6 cm.

Colección Florence & Herbert Irving

Las producciones de Shino (jp: blanco), se caracterizaron por sus finos y opacos vidriados blancos de feldespato. Presentan, superficies craqueladas con imperfecciones resbaladizas y zonas con acumulaciones de vidriado en forma de burbujas. Como resultado de la volatilización de los gases durante la cocción, las superficies suelen presentar impurezas, producto de las cenizas procedentes de la madera de pino.

A principios del siglo XVII, hacia 1628 – 1644, los maestros de té japoneses comenzaron a encargarse este tipo de piezas a los hornos chinos de Jingdezhen, orientándose así sus gustos hacia las piezas de porcelana azul y blanca. Este tipo de piezas fueron conocidas con el nombre *shonzui*; se trataba de piezas de porcelana de fondo blanco y decoraciones en azul cobalto de motivos de paisajes y escenas al borde del agua, tratadas a la manera tradicional de las pinturas chinas. Las formas, encargadas por los maestros japoneses se diferencian totalmente de las formas continentales.

En este estudio se recogen varios ejemplos de mizusashi que forman parte de las colecciones del Museo Etnológico de Barcelona y Museo Oriental de Valladolid, los cuales analizaremos más detalladamente en el capítulo V de esta investigación.

### ***KENSUI O MIZUKOBOSHI.-***

Otro tipo de recipiente de agua utilizado durante el chanoyu, es el denominado *kensui* o, también *mizukoboshi*; se trata de un contenedor en el que se deposita el agua caliente o fría utilizada para enjuagar el chawan durante la ceremonia. Esta pieza ocupa un lugar secundario en relación a los otros recipientes, pues generalmente suele estar poco visible o disimulada en la estancia de té, ya que se considera una descortesía el que sea visto por el invitado. Se puede encontrar en varios materiales como metal, madera y cerámica. Las formas también varían aunque la más habitual es la denominada *efugo kensui*, la cual se caracteriza por su forma bulbosa, una gran boca y la ausencia de pie.

En las colecciones del Museo Oriental de Valladolid y de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla (Fig. 77 y 78), podemos encontrar dos piezas que responden a estas características, las cuales analizaremos de forma más detallada en el capítulo V de este trabajo. Al igual que la pieza de bronce que sigue esta tipología y que pertenece a la colección es table del Museo Nacional de Antropología de Madrid.



-.Figura 77.-

*Kensui*

Tipo Oribe

Período Meiji (1868 - 1912)

Alto 9,5 cm. Ø 8,4 cm.

Museo Oriental, Valladolid



-.Figura 78.-

*Kensui*

Aka - Raku-yaki

Período Edo (1615 -1868)

Alto 7 cm. Ø 10 cm.

Real Academia de Bellas Artes de  
Santa Isabel de Hungría, Sevilla



Los kensui suelen presentar en el interior un soporte, a modo de anillo elevado, para apoyar el cazo *hishaku* y evitar que este se desestabilice.

### *KYUSU.-*

Finalizaremos este apartado con la tipología denominada *kyusu*<sup>162</sup>. Se trata de una tetera de pequeño tamaño con un asa; este tipo de piezas se utilizaba para servir a diario el té en pequeñas cantidades. Esta tipología empezó a ser realizada durante el s. IX en el horno de Tokonome, prefectura de Aichi, al sur de Nagoya. Se caracterizaban por el vidriado natural de alto fuego, que permitían obtener su tonalidad pardo rojiza característica, aunque en algunos casos podían aparecer decoradas con diseños

<sup>162</sup>.- En 1988 el ceramista Yamada Jozan III, nacido en 1924, fue nombrado Tesoro Nacional Viviente, por la calidad y estética de sus *Tokoname Kyusu*.



policromos. Aunque esta tipología no es tan representativa del Chanoyu como el resto de las piezas recogidas en este apartado, consideramos que este trabajo debe hacer referencia a ellas, y a que en el Museo Cerralbo de Madrid hay varios ejemplares, algunos firmados por los alfareros Ootei y Man-ko (Fig. 79)



-Figura 79.-

*Kyusu*

Era Meiji (1868 - 1911)

Gres / Esmaltes

Altura 11,5 cm. Ø 8 cm.

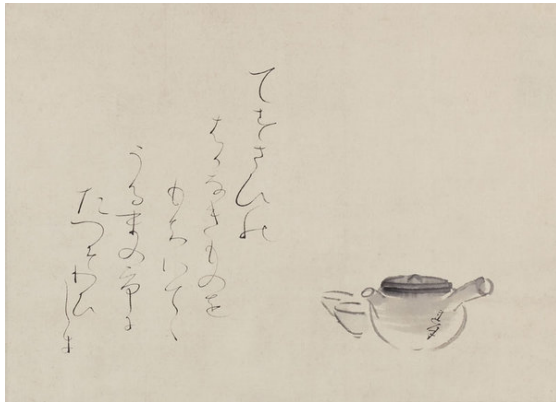
Inv: 3131 Museo Cerralbo

En relación a este tipo de teteras, recordamos la obra de la monja budista Otagaki Rengetsu<sup>163</sup> (1791 – 1875) perteneciente a la colección de Richard C. Bull de Filadelfia (Fig. 80). Se trata de un poema pintado en tinta sobre papel y montado en un pequeño rollo manual, diseñado para ser expuesto en el interior del tokonomu. Para ilustrar dicho poema, la autora dibuja un *kyusu* y dos *yunomi*, todas ellas piezas utilizadas a partir del siglo XVIII para el *sencha*<sup>164</sup>, símbolo del período Meiji (1868 – 1912), la nueva era a la que se abrió Japón tras derrocar en 1867 el shogunato Tokugawa.

<sup>163</sup>.- Otagaki Rengetsu (1791 – 1875)

<sup>164</sup>.- Se considera que, en 1738, Nagatani Soshichiro (Soen), de Uji en Kyôto, inventó el método de fabricación del té verde, denominado *sencha*, que presentaba un gran aroma y un agradable sabor. Hasta entonces se había utilizado un tipo de té negro, descendiente del té de China, conocido como *kamairicha*





-.Figura 80.-

Tinta sobre papel

Autor: Otagaki Rengetsu (1791- 1875)

Colección: Richard C. Bull, Filadelfia

### ***FURO / HIBACHI.-***

Como colofón, tam bién se recoge en es te trabajo un brasero portátil chino (jp: *furo*). Sobre él durante los m eses de verano en Japón, se colocaba la caldera. Este tipo de piezas p odía estar realizadas en distinto s materiales; bronce, hierro o cerám ica, y variaban en la forma dependiendo de en que época del año fueran utilizados. Se trata de un trípode con dos asas reali zada en gres esm altado. Este brasero, que perteneció a la colección del etnólogo alem án Qarl Si ghard Seipoldy (1915 –1958), se encuentra custodiado desde 1992 por el Museo Nacional de Antropología, en cuyos inventarios aparece catalogado como una pieza de origen chino (Fig. 81)



-.Figura 81.-

Furo / Hibachi

Dinastía Qing (1644 –1911)

Gres / Vidriado

Altura 15 cm. Ø 21 cm.

Museo Nacional de Antropología,

Madrid

### III 6.- *El valor de la tradición preservada por las familias de ceramistas*

En Japón, algunas profesiones u oficios como el de los actores de teatro, los fabricantes de kimonos o los ceramistas, se han perpetuado de forma lineal desde los periodos más antiguos. Gracias a un tradicional sistema de enseñanza basado en el núcleo familiar<sup>165</sup>, las técnicas utilizadas para las distintas producciones artísticas han sido transmitidas de generación en generación, permitiendo así que la ancestral cultura japonesa haya pervivido hasta nuestros días.

Este sistema de enseñanza, que estaba basado en el secreto, no mostraba todo el conocimiento del arte a sus seguidores, para evitar que, una vez aprendida la técnica, se produjeran fugas de adiestramiento fuera del núcleo familiar o escuela. Sólo podían acceder al conocimiento total aquellos miembros acreditados en la línea de sucesión. El sistema de sucesión estaba organizado de manera jerárquica y piramidal: el *iemoto* estaba en la cima y los discípulos y miembros de la familia constituían las siguientes categorías. A su vez, los discípulos distinguidos del *iemoto*, los *natori*, tenían sus propios discípulos, y formaban pirámides menores dentro de una estructura mayor del sistema.

En el caso de las cerámicas destinadas al Chanoyu, los nombres de las grandes familias de ceramistas suelen estar asociadas a los seis antiguos hornos tradicionales *Nihon Rokkoyo* o *Chuse Rokkoyo*, destacando así algunos apellidos importantes: la familia Kaneshige, asociada a las producciones de Bizen, la familia Matsubayashi, en Asahi y sobre todo la familia Raku.

---

<sup>165</sup>.- Una de las características del arte japonés es la idea de escuela, ligada al concepto *ie* (casa). Este concepto se utiliza como compuesto en la palabra *iemoto*. Término asociado a una familia de artistas que transmiten, de manera hereditaria, su propio estilo y tradiciones. Esta idea también se relaciona con escuela. El sistema *iemoto*, surge en el s. XVII con la escuela Kano de pintura *Kanô-ha*, aunque también estaba relacionado con otras escuelas de enseñanza de té, baile, *ikebana*, música, incienso y teatro *Noh*. Parece que fue una respuesta al crecimiento de las poblaciones urbanas, se buscaba formar a la gente que quisiera estudiar estas artes y continuarlas. (Frédéric, 2002:372)

Desde la creación de los hornos de Bizen en el periodo Kamakura (1185 - 1333), distintas familias como: Kimura, Mori, Ôami, Tôngu, Terami y Kaneshige, formaron gremios al servicio del *daimyo* de la familia Ikeda en Bizen. Gracias a los trabajos de más de 200 ceramistas, la tradición de estas producciones ha pervivido hasta el siglo XX, siendo las figuras más destacadas Kaneshige Tôyô (1896 - 1967) y Fujiwara Kei (1899 - 1967), ambos nombrados Tesoro Nacional Viviente en 1956 y 1970 respectivamente.

Recordamos que Kobori Enshu (1579 – 1647), fue un gran maestro de té, sucesor de Sen no Rikyû (1522 – 1591) y que Furuta Oribe (1544 – 1615) fue el mayor patrocinador del horno de Asahi. Bajo la supervisión de Enshu, en 1640, la familia Matsubayashi estableció un importante *chawan-ya* o centro de producción. Las producciones de Asahi han sobrevivido hasta la actualidad gracias a su elegante estética. Se trata de piezas realizadas con arcilla procedente de Uji, en la región de Kyôto, que se caracteriza por su alto contenido en hierro. Este tipo de arcilla, al ser sometida a una cocción de oxidación y reducción, produce un tipo de piezas negras con una gran abundancia de efectos. La familia Matsubayashi, ha transmitido las técnicas tradicionales de producción, durante quince generaciones, desde el periodo Momoyama (1573 – 1615) hasta la actualidad.

Quizás el caso más destacado de la transmisión de la técnica, o del traspaso del espíritu de la cerámica de generación en generación sea el de las manufacturas *Rakuyaki* realizadas a finales del siglo XVI por una familia de Kyôto. Fundada por el ceramista coreano Chôjirô (1516 - 1592), cuyos primeros cuencos recibieron el nombre de *ima-yaki* o “nuevas producciones” que posteriormente pasaron a llamarse mercancías *juraku*<sup>166</sup>. En 1580 Chôjirô recibió de Toyotomi Hideyoshi el título de Raku I. Tal y como se recoge en el apartado I.6 de este trabajo, el término Raku está relacionado con uno de los caracteres del nombre del palacio para el que fueron realizadas estas piezas. Este es el único ejemplo en la historia de un nombre de familia, que llega a ser sinónimo de la cerámica que produjeron. Después de quince generaciones, el último representante de esta familia fue Raku Kichizaemon XV (1918 - 1980). En términos generales podemos decir que las técnicas de la cerámica tipo Raku han despertado gran interés

---

<sup>166</sup>.- El término *juraku* está relacionado con el palacio fortificado de la ciudad de Kyôto *Jurakudai*, construido por Toyotomi Hideyoshi en 1586

entre los ceramistas occidentales <sup>167</sup> contemporáneos; a este respecto Villalba (2005) señala que *algunos ceramistas japoneses consideran que las piezas realizadas por los artistas occidentales, a pesar de seguir el estilo japonés para su uso en las sesiones de té, sólo expresan la forma careciendo de verdadera expresión.*

Por tanto, podemos decir, que en gran medida el sistema *iemoto* ha garantizado la existencia de las artes tradicionales del Japón, y ha permitido que los sistemas tradicionales de producción hayan llegado hasta nuestros días. En Japón se denomina *Yukoan*, a la idea de tradición lineal, es decir, al nombre de la familia que ha pasado de generación en generación, a través del cual los sistemas ancestrales de producción han llegado hasta nuestros días; en este sentido de la tradición, el último ceramista de Bizen, Kaneshige Michiaki (1934 – 1995) dijo: *En ocasiones, la tradición, es confundida con transmisión. Copiar las piezas del periodo Momoyama es transmisión. Producir piezas contemporáneas incorporando las técnicas del periodo Momoyama es tradición. Tradición consiste en retener en la mente las formas y las técnicas transmitidas para producir piezas contemporáneas. La tradición siempre cambia, mientras que una copia de una pieza antigua no cambia, ya que aunque pasen cien años, siempre estará próxima a su prototipo. Tradición consiste en crear algo nuevo con lo que uno tiene en herencia*

Insistimos en este sentido el arte del Chanoyu ha servido para estimular y preservar <sup>168</sup> las representaciones artísticas que lo integran : arquitectura, jardinería, caligrafía y por supuesto cerámica.

---

<sup>167</sup> .- Sobre la cerámica Raku y la aplicación de sus técnicas en Occidente, cf. Dickerson. J, 1972; Christopher y Richard. H, 1975.

<sup>168</sup> .- Pitelka. M, *Handmade Culture. Raku, Pottery, Patrons and Tea Practitioners in Japan*. Honolulu University of Hawaii Press, 2005



(\*).- Grabado de Haku Maki (1924- 2000)

## IV. Difusión e Influencia de la estética del Arte del Té en Occidente

---

Nous pouvons voir dans la cérémonie du thé  
l'expression la plus élevée du culture de l'instant présent au Japon.  
C'est pour cela que la cérémonie du thé a survécu jusqu'à nos jours <sup>169</sup>  
La vie des formes, 1992.  
Shuichi Kato

### IV. 1- *La tierra de las maravillas: Cipango*

En 1271 Marco Polo <sup>170</sup>, un joven veneciano de 17 años, perteneciente a una intrépida familia de comerciantes, partió hacia los lejanos y míticos reinos de Oriente. En 1298 fue llevado a prisión, donde dictó, a Rustichello de Pisa, *El libro de las Maravillas del mundo*, escrito en provenzal y publicado a principios del siglo XIV. Contiene, entre exageraciones <sup>171</sup> y apasionamientos, las primeras descripciones geográficas y culturales de Oriente. Es en esta obra donde por primera vez se hace alusión a las islas de Japón bajo el mítico nombre de *Cipango* <sup>172</sup>.

---

<sup>169</sup>.- Traducción: *Podemos ver en la ceremonia del té la expresión mas elevada de la cultura del instante presente de Japón. Es por ello que la ceremonia del té ha sobrevivido hasta nuestros días.*

<sup>170</sup>.- En relación a la figura de Marco Polo ver: Spence, J. *El continente del Gran Khan*. Ed. Aguilar, 1999 .

<sup>171</sup>.- El libro de las Maravillas, apodado del Millon ya que Marco Polo decía encontrar millones de personas o millones de pájaros, por lo que pronto se ganó la fama de exagerado.

<sup>172</sup>.- Nombre mítico que Marco Polo utiliza para referirse a Japón en su *Libro de las Maravillas del Mundo*. (...) *Cipango, que es una isla al oriente en alta mar, que dista de la costa de Mangi mil cuatrocientas millas. (...) la isla de Cipango es rica maravilla (...) En el mar donde está Cipango hay otras muchísimas islas, que contadas con cuidado por los marineros y pilotos de aquella región se ha hallado que son siete mil trescientas setenta y ocho, la mayor parte de las cuales está poblada por hombres.*- Marco Polo. Viajes Espasa Calpe. Madrid, 1997

El descubrimiento fortuito del puerto de Malaca <sup>173</sup> por los portugueses en 1511, supuso para Europa, un mundo de oportunidades comerciales nunca antes imaginadas. Duarte Barbosa <sup>174</sup>, describió con asombro que las embarcaciones chinas, ancladas en dicho puerto, iban cargadas de las *mejores sedas, brocados de Damasco, perlas, plata y grandes cantidades de porcelana que los chinos cambiaban por las drogas, especias y tejidos de algodón que los portugueses traían de India, Bengala y Camboia*. Malaca abre un opulento y no explorado mercado que permitió rápidamente a los portugueses iniciar un gran comercio ultramarino, y establecer lazos comerciales entre Europa, África, India y Extremo Oriente.

Gracias al comercio que los portugueses establecieron con los habitantes de las Ryukyu en Malaca, llegaron a conocer la existencia de un grupo de varias islas situadas a lo largo de la costa de China, denominadas islas Léquias (*Liuqiu o Liu-ch'iu*: chino). Este archipiélago, que ya en 1563 era recogido en uno de los mapas antiguos mapas cartográficos del mar de China y de Japón, estaba situado en el Pacífico y se formaba por una fila de treinta y seis islas, que actualmente pertenecen a la prefectura de Okinawa. Debido a su situación geográfica favorable, durante el siglo XVI y XVII, estas islas sirvieron de puente para el comercio entre China y Japón. Los juncos de las islas Ryukyu salían de Naha, principal puerto de Okinawa, rumbo a Malaca con todo tipo de artículos diversos con los que comerciaban con los chinos y los portugueses. La riqueza de los productos <sup>175</sup> procedentes de las islas Ryukyu, y la existencia de una ruta marítima de contactos entre distintos puertos del Sudeste Asiático, revela que los portugueses mantuvieron un vasto comercio con Japón y sus áreas circundantes mucho antes de, que en 1543, desembarcaran en Tanegashima al sur de Kyushu.

---

<sup>173</sup>.- En 1511 Alfonso de Albuquerque llegó al Estrecho de Malaca; esto supuso para los portugueses la apertura de las puertas a las islas de las especias.

<sup>174</sup>.- Duarte Barbosa, *Libro do que Viu e Ouviu no Oriente*. Ed. Luis Albuquerque. Lisboa, 1989, p.144.

<sup>175</sup>.- (...) *Las islas Ryukyu tenían abundantes recursos en plata, cobre, perlas, ámbar, palo de rosa, (...)*. Mendes Pinto, Fernao. *Peregrinação*. Publicado 1614. Reeditado por Fundação Oriente. Lisboa, 2005

## IV.2.- La divulgación del cristianismo a través del Arte del Té

En 1543, los portugueses llegaron a la isla de Tanegashima. Debido a las tensas relaciones con China, Japón era un país prácticamente aislado, que solamente mantenía contactos comerciales con las islas Ryukyu y con Corea. La llegada de los portugueses al archipiélago *Nipón*, produjo enormes consecuencias políticas y culturales para la historia de Japón. Aunque, como ya hemos señalado, las principales relaciones entre los dos países se basaron en el comercio, el período de presencia de los portugueses en Japón, desde 1543 hasta 1639, se caracterizará por la evolución política del imperio japonés y la expansión del cristianismo.

La intolerancia de los misioneros ante otras religiones, como era el caso del budismo, hizo que en 1587 Hideyoshi prohibiera oficialmente el cristianismo; como consecuencia, se empezaron a publicar las órdenes anticristianas<sup>176</sup>. Comenzó así una política aislacionista por parte del gobierno shogunal, hasta que en 1853 /1854, forzados por los norteamericanos, se restablecieron las relaciones diplomáticas y comerciales entre Japón y Occidente, terminando así con los dos siglos de casi completo aislamiento del archipiélago del Sol Naciente.

La llegada de los primeros misioneros jesuitas a Japón abrió un momento de gran importancia cultural y artística. Los padres jesuitas, que llegaron a este archipiélago, pretendieron aprender las diferencias culturales que existían y, partiendo de ellas, diseñar estrategias de aproximación a este pueblo, de forma que facilitara la

---

<sup>176</sup> .- Sentencia contra los Cristianos. Nagasaki 5 de febrero de 1597: .- *Por cuanto estos hombres vinieron de los buzones, con el título de embajadores, y quedaron en Macao predicando la ley de los cristianos que yo prohibí muy rigurosamente los años pasados. Mando que sean ajusticiados juntamente con los japoneses que hicieron de su ley. Así estos veinte y seis serán crucificados en Nagasaki. Y vuelvo a prohibir de nuevo dicha ley para en adelante, porque venga a noticias de todos. Y mando que se ejecute; y si alguno fuera osado quebrantar este mandamiento, sea castigado con toda su generación.- El primer año de Queycho, a los diez días de la undécima luna.- Sello Real.- Relación del martirio de seis Padres Descalços Franciscos, tres hermanos de la Compañía de Iesus y diecisiete Iaponeses Cristianos padecieron en Iapon. Madrid,1601.- Marín,1985:III.-*



evangelización. Este fue el caso de la lengua, de la escritura, así como de la cultura artística, dado que el componente visual permitía establecer relaciones mucho más rápidas. Es decir, los misioneros necesitaban utilizar elementos que fueran familiares a estas comunidades ya que, aunque las piezas de arte europeo podían conseguir un efecto positivo a pesar de su exotismo, las piezas de producción nacional permitían que el mensaje de evangelización fuera transmitido más eficazmente. En este sentido Barlés, (2004: 35 a 37) recoge el testimonio del jesuita lusitano Joao Rodríguez (1561 – 1634), quien en 1620 aportó en su obra *Historia da Igreja do Japão*, múltiples referencias sobre el arte japonés, entre las que se encuentra su acertada interpretación de la ceremonia del té:

*El propósito de la ceremonia del té es que todos, con gran quietud y modestia, contemplen dentro de su alma las cosas que allí ven, sin alabar por ellas al anfitrión y entender por sí mismos los misterios encerrados en ellas. Por eso, todo lo que en esta ceremonia se usa es rústico y sin artificio alguno, más sólo naturalmente como la naturaleza lo crió congruente al yermo, soledad y rusticidad. De ello viene también que para este convite no se sirvan de salas y cámaras espaciosas, ricamente ornamentadas (...), ni de ricas vajillas de loza fina, ni de otros vasos primorosos y ricos, mas tienen para este efecto (...) una casita por sí, cubierta de paja y cañas, muy pequeña, hecha de madera tosca (...) a imitación de una sala o ermita vieja del yermo, ya gastada por el tiempo (...), los vasos y loza que de este servicio se usa (...), sin lustre ni ornato alguno, sin cosa que naturalmente convide el apetito a desearla por su lustre y belleza.*<sup>177</sup>

Los Jesuitas, además de recabar información para *preparar profesionalmente a los obreros evangélicos (...) en el conocimiento del espíritu japonés*<sup>178</sup>, utilizaron los objetos y los lugares relacionados con la Vía del Té como vehículos para la introducción de la Santa Misa. Este hecho aparece documentado en algunos *byobu Namban*, como es el caso de la pieza de finales del s. XVI principios del XVII, que se custodia en el Museo de las Colecciones Imperiales *Sannomaru Shozokan*, de Tôkyô; en él se representa, en la Casa Imperial, un pabellón tradicional a modo de capilla, en cuyo altar aparecen piezas de cerámica; en las cuales podemos reconocer un cuenco, un bote de té y una tetera, así como un hervidor de bronce (Fig.79).

---

<sup>177</sup> .- Álvarez Taladriz, J.L., *Juan Rodríguez Tsuzo*. Tôkyo, Sophia University, 1954. Monumenta Niponica Monographs 14: 23 y 24

<sup>178</sup> .- Álvarez Taladriz, *op. cit.*

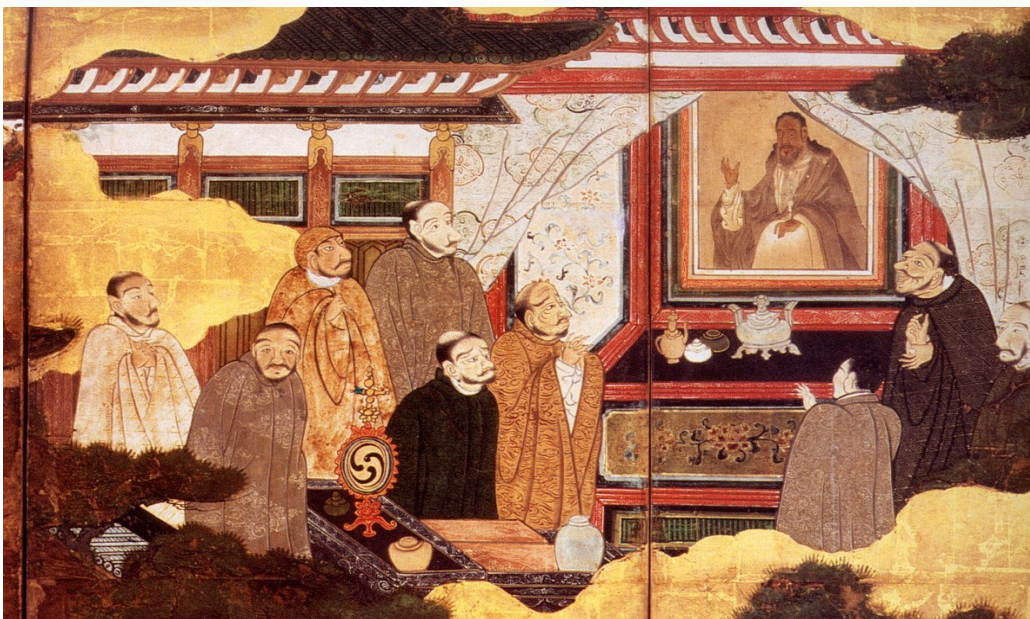


.- Fig. 79.-

*Representación de un posible altar  
cristiano en un Namban Byōbu  
de seis hojas.*

Japón, finales del siglo XVI  
principios del siglo XVII.

Museo de Colecciones Imperiales  
(Sannomaru Shozokan). Tôkyô

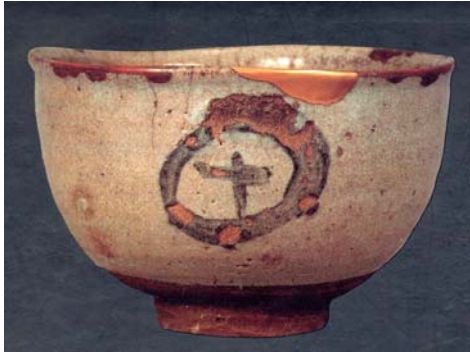


Detalle

Sobre el altar se  
encuentran distintas  
tipologías de cerámica

Se pone así de manifiesto la importancia alcanzada por el Chanoyu en la comunidad jesuita, que consideraba que en todas las casas misioneras debía existir una estancia destinada a este fin, y una persona encargada para servir el té permanentemente. Mucho más esclarecedor es el hecho de la utilización de elementos cristianos<sup>179</sup> como la cruz y los clavos que denotan el sufrimiento de Cristo, para decorar la cerámica (Fig 80 y 81).

<sup>179</sup>.- Otras piezas de cerámica decoradas con elementos cristianos aparecen documentadas en los siguientes catálogos: *Japon, Saveurs et Sérénité*, 1995:102 y en *Turning Point*, 2003:125



-Fig. 80.-

*Cuenco con decoración cristiana: cruz*

Período Momoyama: siglo XVII

Prefectura Saga. / Horno: Karatsu

Altura: 9 cm. / Ø Boca: 14,3 cm. / Ø Base: 5,6 cm.

Procedente de la Colección Sazo Idemitsu

En el Museo de Arte Idemitsu, Tōkyō



-Fig. 81.-

*Cuenco con decoración cristiana: cruz*

Período Momoyama: siglo XVII

Prefectura Mino. / Horno: Oribe

Altura: 8,6cm / Ø Boca: 12cm

Museo Namban Bunkakan, Osaka

En España este tipo de piezas se expusieron en el Museo del Prado en 1981<sup>180</sup>. Las piezas Namban que incorporan estas decoraciones cristianas resultan extremadamente raras y por tanto muy valoradas por los coleccionistas, ya que son objetos que aluden a la relación directa que se estableció entre el cristianismo y el Arte del Té.

---

<sup>180</sup>.- *Arte namban*. Museo del Prado, 1981. Los números de catálogo: 40, 41, 42, 43, son cuatro chawan, el nº 44 es un chaire y el nº 45 es una tapa para una tetera. En todas estas piezas se aprecia la presencia de la cruz como elemento decorativo.

### IV.3.- Objetos para Cha en las Cortes Europeas

En los Inventarios Reales<sup>181</sup> de la corte de Lisboa se recoge la referencia de un envío realizado en 1554 a Catalina de Austria, desde las islas Léquias vía Goa. En este caso se trataba de un tipo de abanicos de laca procedentes de dichas islas, *los cuales pueden ser considerados como las primeras lacas originales importadas a Europa durante el Renacimiento*<sup>182</sup>. A este respecto, el escritor y explorador portugués Fernao Mendes Pinto (1510 - 1583), en su descripción de Tenegashima, hace referencia a las lacas japonesas, las cuales eran ofrecidas como presentes de gran valor. Durante los períodos Muromachi y Momoyama las lacas fueron utilizadas para decorar todo tipo de objetos: textiles, cerámicas, *inrô, tsuba o byombu*.

Pero la referencia más interesante para este trabajo la encontramos en el libro de contabilidad de esta misma reina; se trata de las compras que Catalina realiza en el año 1588, un año después de que Macao fuera considerado puerto portugués en Extremo Oriente. Se trata del cargamento que llegó a Lisboa en la nao Castello, procedente de la India; entre los diversos artículos que transportaba se describe *un recipiente de porcelana*<sup>183</sup> *blanca decorada con peces dorados entrecruzados*, posiblemente se trataba de un cuenco de ceremonia de té<sup>184</sup>. La siguiente pieza era *un cuenco de laca blanca con una tapa y boca engastada con plata dorada, que igualmente se trataba de un recipiente para cha*. Las piezas de laca blanca que, durante esta época eran extremadamente raras en Europa, también lo eran en China y Japón. La aplicación de diseños dorados *kinrade* (término japonés que hace referencia al brocado de oro) sobre la superficie de las piezas, era más común en las piezas esmaltadas o en las piezas de porcelana azul y blanca que, durante la dinastía Ming, en el reinado de Jiajing (1522 –

---

<sup>181</sup>.- Instituto dos Arquivos Nacionais. Torre do Tombo (IAN / TT). Siglos XVI – XIX. Lisboa, 1992. Cerpo Cronológico, marco 93, doc 151. (25 de Outubro de 1554).

<sup>182</sup>.- Os Constructores d' Oriente Portugues Porto, 1998. p 203.

<sup>183</sup>.- En la corte Lisboeta del s. XVI, las tazas y cuencos de cualquier tamaño y forma eran consideradas de porcelana, tanto si lo eran como si no.

<sup>184</sup>.- (...) *hua porcelana de laqueca branca, com pee e bocal de prata dourada, e no corpo della hus peixinhos dourados atravessados, que pesou hum marco e duas oitavas. Esta metida em sua caxa redonda, feita na Yndia*. Jordan, Annemarie. The Development of Catherine of Austria's Collection in the Queen's Household. Providence, 1994. p. 72. (IAN / TT), Nucleo Antigo, 797. fl 112 V.

1566), se realizaban en China para ser exportadas a Japón. Las porcelanas *kinrade* del período Jiajing fueron muy apreciadas por los japoneses<sup>185</sup>, quienes las utilizaban para el Chanoyu (Fig 82); piezas similares se encuentran actualmente en la colección del Kunsthistorisches Museum en Innsbruck y en la Fundación de Arte Chino Percival David de Londres. Este tipo de piezas fueron producidas durante un corto período de tiempo durante el siglo XVI.



-Fig.82.-

Cuencos Ming, tipo *kinrade*  
China, período Jiajing (1522 -1566)  
Innsbruck, Kunsthistorisches Museum  
INV: PA: 1082, 1084, 2675

Junto a los portugueses, los españoles también fueron los primeros europeos que establecieron contactos con Japón, dado que Portugal y España estuvieron unidos bajo una misma corona desde 1580 hasta 1640. Durante este período el monarca español Felipe II, adquirió, a través del puerto de Lisboa, gran cantidad de productos asiáticos. En el inventario<sup>186</sup>, realizado tras su muerte en 1598, se recoge la referencia de: *tres mil piezas de porcelana Ming, estatuas de marfil chinas, cajas de laca japonesas, armas, ropas e instrumentos musicales*. En dicho inventario, la única referencia directa a Japón se refiere a dos escritores de laca *Namban*, a pesar de que en 1584 se documenta la entrada de los obsequios que una delegación<sup>187</sup> japonesa portaba para este monarca.

<sup>185</sup>.- Kinrade: Porcelana decorada con esmaltes dorados procedente de China, se hizo popular durante el período Genroku (1688 - 1703) entre las producciones de Arita, Imari, Kutani y Nabeshima. Fueron piezas muy codiciadas y coleccionadas por miembros de la familia imperial, señores feudales y comerciantes. Entre los ceramistas contemporáneos destaca la producción de Ono Jiro (nacido en Tōkyo 1953 - )

<sup>186</sup>.- Sánchez Cantón, J. *Inventarios Reales. Bienes Muebles que pertenecieron a Felipe II*. 2 vol. Madrid, 1956 -1959.

<sup>187</sup>.- *Entre 1582 y 1590, fue enviada a Europa una embajada de cuatro muchachos japoneses cristianos (Mancio Itō, Martín Hara, Julian Nakaura, Miguel Chijiwa) como legados de los daimyō de*

Entre los regalos aportados se documenta *un sencillo cuenco de cerámica decorado con un borde dorado*. Sorprendido el monarca por la simplicidad de esta pieza preguntó *¿Qué es esto?*, siendo respondido por uno de los misioneros que acompañaba a la delegación: *Un cuenco para el agua caliente*<sup>188</sup> *que los japoneses beben tanto en verano como en invierno*<sup>189</sup>. El acontecimiento de esta embajada es recogido en un aguafuerte belga del s. XVII, que actualmente se custodia en la Biblioteca Nacional de Madrid. Se trata de una estampa firmada en la esquina inferior derecha por Bouttats Gaspar (1640 – 1695) y con la inscripción de dos versos en neerlandés en el margen inferior: *De Japonische ghesanten worden van PHILIPPUS II*. En el margen superior derecho va numerada con folio 64 lo que hace pensar que es una hoja suelta de una obra más amplia (Fig 83). El autor ilustra este suceso mediante una representación de carácter barroco, enmarcada entre las arquitecturas clásicas que se distinguen a través de la perspectiva del arco abierto en el fondo. Así mismo, el tratamiento de los jóvenes japoneses, representados a la manera occidental, siguiendo el protocolo que los caballeros medievales utilizaban ante el rey, es decir, hincando la rodilla derecha en el suelo a modo de respeto o vasallaje ante el monarca, marca la fuerte influencia occidental de la obra.

---

Bungo, Arima, y Ômura. *En 1584 llegan a Lisboa y más tarde a Madrid (...). El 14 de noviembre de 1584 fueron recibidos en audiencia por el Rey Felipe II, que uno a uno les levantó y abrazó cariñosamente*. Planas, R. *Puntos de Interés en las relaciones España- Japón (s. XVI – XX)*. Madrid, 2001.

Sobre la embajada japonesa consultar: Gualtieri, 1586. Guzmán, 1601. Okamoto, 1942

<sup>188</sup> .- En este contexto agua caliente se refiere a té.

<sup>189</sup> .- Plutschou, H. (1986:154)





-Fig.83.-

*De Japonische ghesanten worden van PHILIPPUS II*

Bouttats Gaspar (1640 - 1695)

Aguafuerte, 258 x364 cm.

Biblioteca Nacional de Madrid

En documentos posteriores podemos apreciar que los contactos entre España y Japón, así como la entrada de objetos, aunque no siempre relacionados con el Chanoyu, continuaron siendo habituales durante los primeros años del siglo XVII. Este hecho se pone de manifiesto en la carta original <sup>190</sup> que el Universal Señor del Japón, *Hidetada Tokugawa*<sup>191</sup> (1579 –1632), remite al Duque de Lerma el día 4 del quinto mes del año quince de la era Keicho (4 de mayo de 1610), *autorizando, a los navíos españoles, procedentes de Nueva España, a tocar puertos Japoneses*, dejando los detalles del asunto a los padres franciscanos *Fray Alonso Muñoz y Fray Luis Sotelo, que llevan cinco armaduras japonesas de regalo.*

<sup>190</sup> .- Archivo General de Indias. ES.41091. AGI / 16418.7//MP-ESCRITURA - CIFRA,31

<sup>191</sup> .- Hidetada Tokugawa, fue el tercer hijo de Tokugawa Ieyasu y segundo shogun de Edo desde 1605 hasta 1622.

Así mismo, en la Biblioteca Capitular Colombina de Sevilla <sup>192</sup> encontramos la referencia de la siguiente embajada japonesa llegada a España; *Miércoles 23 de octubre de 1614 años entró en Sevilla el embaxador Japón Faxere Recuremon, enviado de Joate Masamune, rey de Boju. Traía treinta hombres japoneses con cuchillas, con su capitán de la guardia, y doce flecheros y albarderos con lanças pintadas y sus cuchillas de abarda (...). Lunes 27 de octubre de dicho año por la tarde, el dicho embaxador, con dicho padre fray Luis Sotelo, entró en la ciudad con el presente de su rey (...) una carta de su rey y una espada a su usanza, que se puso en el archivo de la Ciudad. Esta espada se conservó hasta la revolución del 68 que la chusma la robó.*

Durante este período comenzó a gestarse entre los miembros de la familia Tokugawa el interés por estabilizar la política interna del país y por asegurar el monopolio del comercio exterior. Estos dos hechos, junto a la intolerancia que manifestaban los misioneros cristianos hacia las otras religiones, provocaron que Hideyoshi, como acabamos de ver, formulara una serie de prohibiciones, entre las que destaca el edicto de 1624, por el cual los españoles fueron expulsados de Japón. La recopilación de todos los decretos anteriores se generaliza en el edicto de autoaislamiento promulgado el 22 de junio de 1636, por el cual se prohíbe la salida de Japón de personas y barcos sin autorización, se impide el regreso a los japoneses que estén fuera del país, se establece el monopolio shogunal en la venta de seda importada de China y se expulsa a los portugueses del Japón. De esta forma acabó casi un siglo de contacto directo entre españoles y japoneses.

---

<sup>192</sup>.- Biblioteca Capitular Colombina de Sevilla. (84 – 7-19. Memorias, fol.195). Ver también: Vázquez y Sánchez, J. *La embajada japonesa en 1614 a la ciudad de Sevilla* [estudio Introductorio Marcos Fernández Gómez; transcripción de la embajada japonesa en 1614: historia sevillana por José Velázquez y Sánchez, editada en Sevilla en 1862]. Sevilla: Comisaría de la Ciudad de Sevilla para 1992: Ayuntamiento, D.L. 1991.

Gil, J. *Hidalgos y Samurais: España y Japón en los siglos XVI y XVII*. Madrid : Alianza , D.L. 1991



#### IV. 4.-Del aislamiento a la apertura

En pleno período de Edo (1615-1868), más concretamente durante la transición del s.XVII al XVIII, tradicionalmente denominada época Genroku <sup>193</sup> (1688-1703), Japón alcanzó un período de bonanza económica. La mejora de las comunicaciones permitió un mayor desarrollo de los viajes, dando como resultado un gran crecimiento de la población urbana, cuyo centro principal estaba situado en las ciudades de Edo y Osaka. Es en estas ciudades donde va a florecer una vigorosa corriente cultural, nos referimos al sistema *iemoto*, del que ya hemos hablado en el punto III. 6 de este trabajo, en relación al valor de la tradición preservado por las familias de ceramistas.

En términos resumidos se trataba de un sistema de maestros que van a recoger el linaje de las antiguas artes: escuelas de té, arreglos florales, poesía, tiro con arco, etc. y van a transmitirlos a seguidores o alumnos a cambio de dinero. Estas escuelas contribuyeron a lograr una participación cultural más amplia y popular, así como un progreso gradual de los aficionados a las distintas artes, siempre reservado a la supremacía de los *iemoto*.

Esta primacía intelectual se verá obligada, a finales del s. XVII, a enfrentarse con dos fuertes competidores: la mirada hacia las propias tradiciones y la atracción hacia Occidente. Autores como Kamon Mabuchi (1697-1769) y Motoori Norinaga (1730-1801), dieron alas al renovado interés por los clásicos japoneses, que proporcionó a su vez la conciencia de una tradición cultural propia. Esta corriente contribuyó a un

---

<sup>193</sup>.- La era cultural Genroku corresponde aproximadamente al reinado del 15º shogun del período Edo, Tokugawa Tsunayoshi (1680 – 1709). Fue un periodo de gran actividad cultural y artística. Durante este período surge en las ciudades una nueva clase social adinerada, *chônin*, formada por comerciantes y artistas, cuyos gustos artísticos difieren de los tradicionalmente promulgados en una sociedad guerrera y aristocrática.

movimiento de aprendizaje nacional *kokugaku*<sup>194</sup>, que acabó rechazando al budismo y al confucianismo como elementos ajenos a la sensibilidad japonesa. Norinaga se esforzó por dar forma a una cultura japonesa de lo simple, lo perecedero, lo emotivo, impulsándose así el rechazo cultural hacia el peligro extranjero que amenazaba el Japón del incipiente s. XIX.

Con la restauración del gobierno imperial Meiji, en enero de 1868, se dio por terminada una década de alteraciones políticas en el terreno de las relaciones exteriores. El aspecto más significativo de los primeros tiempos del gobierno Meiji (1868-1912) fue sin duda el encuentro del país con el mundo occidental y su adopción de los modos y ejemplos que de él procedían.

Coaccionado por las potencias extranjeras, Japón se vio obligado a abandonar su tradicional política de aislamiento, para abrir sus fronteras y establecer mediante tratados de comercio y navegación, intercambios con distintas naciones europeas y americanas. Iniciando de esta manera el proceso de apertura que impulsó a Japón hacia la modernización.

Este proceso de modernización y apertura llamó la atención de Occidente. Japón, que durante siglos había permanecido inaccesible, comenzó a llenar la curiosidad de europeos y norteamericanos, sintiéndose atraídos, no solamente por los acontecimientos políticos y económicos que en esos momentos se estaban produciendo en el archipiélago, sino también, por los aspectos relativos a su historia, su cultura, sus costumbres y su arte<sup>195</sup>.

Pero tal impacto y sus efectos no hubieran podido producirse de no darse las vías adecuadas que permitieron el conocimiento de Japón en sus diferentes aspectos. En el s.

---

<sup>194</sup> .- *Kokugaku*.- Tendencia intelectual que rechazó el estudio de textos chinos y budistas y la investigación filológica favorecida en las obras clásicas japonesas tempranas. La palabra *kokugaku*, acuñada para distinguir la escuela del *kangaku* (estudios del chino), fue popularizada por el erudito japonés Hirata Atsutane (1776 - 1843).- Frédéric, *Op. cit.*-

<sup>195</sup> .- Quizás la manifestación más destacada del impacto que la cultura japonesa produjo sobre Occidente puede encontrarse en el campo de la producción artística. Dentro de éste se produjo el denominado "Japonismo": influencia del arte japonés en el arte occidental, durante el último cuarto del s. XIX y primeras décadas del s. XX.

XIX la mejora de los transportes y de los medios de comunicación facilitaron, en gran medida, el encuentro entre Japón y Occidente.

*“Quizás la mejor oportunidad que se le brindó a Japón, para presentarse a Europa y a América, fueron las Exposiciones Universales, grandiosas muestras nacidas en el s. XIX, que constituyeron un perfecto y concurrido contexto para que Japón mostrara sus más preciados y singulares productos”* (Almazán, 1995)

#### ***IV. 5.- Exposiciones Internacionales como vías de introducción de la cerámica del Chanoyu en Occidente.***

Las Exposiciones Internacionales fueron la mejor manera para los japoneses de poder alcanzar los mercados extranjeros. Aunque en Europa y América ya se apreciaba el entusiasmo hacia los productos de origen Japonés, los problemas de la política doméstica, la falta de medios de intercambio y la inexperiencia en el comercio internacional, habían frenado las negociaciones de los gobiernos, y de las empresas privadas, hasta mediados de 1870. *Estas exposiciones tuvieron una capital importancia en la pasada centuria, ya que no sólo sirvieron para potenciar los contactos comerciales, sino que también constituyeron eficaces vías difusoras de la cultura, del saber, de la técnica y en general, de los múltiples campos de la actividad humana* (Almazán, 1995).

La influencia de las Exposiciones Universales hizo que objetos y curiosidades extremo orientales, particularmente las de origen japonés, invadieran rápidamente los mercados europeos y americanos a finales del s. XIX; biombo, lacas, kimonos, porcelanas, espadas, armaduras y cerámicas, se difundieron rápidamente gracias al fácil acceso a estas exhibiciones y el entusiasmo popular manifestado hacia las cosas exóticas.

Junto a estos objetos artísticos, encontramos interesantes testimonios sobre el impacto provocado por el arte Japonés entre los artistas y teóricos Europeos y Americanos, tal y como se recoge en el siguiente texto de García Miñor: (...) *Mr. Kerrigan, experto norteamericano en cuestiones de arte, afirma, que la Exposición*

*Universal de París, celebrada en 1867, fue la que sirvió para llamar la atención del mundo occidental sobre el arte japonés. Desde entonces quedaron definitivamente influenciados de las maneras y conceptos de los artistas japoneses, Degás, Toulouse – Loutrec, y otros. Llegando a afirmar que, más o menos perceptiblemente, a todos los artistas de entonces alcanzó la expresada influencia<sup>196</sup>.*

En 1862 el diplomático británico, Sir Rutherford Alcock, presentó por primera vez, en la Exposición Internacional de Londres miles de objetos de arte japonés. En la Exposición Universal de París de 1867, también fue la primera vez que se presentaron en Francia obras de arte japonés. Aunque, se considera que la primera participación oficial del gobierno Meiji en una de estas exhibiciones se produjo en la Exposición Internacional de Viena de 1873. El objetivo del gobierno japonés era promover la exportación internacional de la artesanía del país, por tanto, el tipo de piezas seleccionadas para la muestra fueron refinados objetos de artes decorativas<sup>197</sup>. En dicha exhibición, el gobierno japonés, financió la promoción y exportación de los objetos de artes decorativas mediante la creación de una semi-pública compañía comercial denominada *Kiryu Kosho Kaisha, Compañía Industrial y Comercial Kiryu*, para la promoción de la artesanía de alta calidad en los mercados occidentales. Esta compañía estaba a cargo de Sano Tsunetami, Vicepresidente del Departamento de Exposiciones Japonesas en Viena, quien junto con el marchante de té Matsuo Gisuke y el marchante de arte Wakai Kenzaburo (1834 - 1921)<sup>198</sup> activaron la presencia de Japón en exposiciones internacionales, como la de Nueva York de 1876 y la de París de 1878, contribuyendo así al crecimiento del mercado internacional del arte. Gran número de las cerámicas, lacas y broncees que formaron parte de las Exposiciones Universales de Filadelfia de 1876 y la de París de 1878, fueron objetos aportados por esta compañía.

---

<sup>196</sup>.- García Miñor, A. *Xilografía y xilógrafos de ayer y de hoy*. Oviedo, 1957, pp. 77 – 78.-

<sup>197</sup>.- *La tendencia artística que se pone de moda recibe el nombre de "Gran Escuela del Arte Decorativo" y representa un fenómeno de gran importancia para el arte japonés, puesto que a través de sus manifestaciones artísticas, Japón crea un estilo propio indiscutible y se libera de la influencia China.* Fernández del Campo, E. *Las fuentes y los lugares del Japonismo*. Anales de Historia del Arte, 2001: 392 - 356.

<sup>198</sup>.- Wakai Kenzoburo (1834-1921) fue comerciante de arte interesado especialmente en los objetos de Chanoyu. Trabajó activamente en los mercados de antigüedades de Japón y de Occidente. -

JAPANESE BAZAAR.

JAPANESE BAZAAR.

J. VAN NELLE



*Edificios Japoneses de la Exposición de  
Philadelphia, 1876*

Free Library, Philadelphia

<sup>200</sup>.- Earle, J. *Splendors of Imperial Japan. Arts of the Meiji period from the Kahalili Collection*.  
Brithis Library . London, 2002



-Fig.85.-

*Objetos del Pabellón Central  
de Japón en la Exposición de  
Philadelphia, 1876.*

Fotografía de la Colección  
Print and Picture  
Free Library, Philadelphia

En el Pabellón Central, el espacio más grande fue el dedicado a la cerámica; dichas mercancías fueron expuestas en distintas alturas dependiendo del tamaño o del horno de procedencia: *Arita*, *Seto*, *Tôkyo*. En dicho sistema de exhibición se mezclaban las delicadas porcelanas con las rudas piezas de cerámica para el té. Al finalizar dicha exposición, muchas de estas piezas fueron adquiridas por coleccionistas como Héctor Tyndale<sup>201</sup>, cuya amplia colección de cerámica fue donada en 1897 por su viuda al Museo de Arte de Philadelphia. Aunque la más destacada adquisición de piezas de Chanoyu, fue la realizada por el Museo Victoria & Albert<sup>202</sup>, en cuya colección se documenta un *mizusashi* tipo Bizen de finales de los s. XVI principios del XVII (Fig. 86), un *chawan* del tipo Raku negro de principios del s. XVII atribuido a

<sup>201</sup>.- Héctor Tyndale (1821- 1880), hijo de un comerciante irlandés dedicado a la importación de objetos de cerámica procedentes de China. Su reputación como coleccionista de cerámica asiática le llevó, en 1876, a ser juez en la selección de este tipo de objetos para la Exposición Centenaria de Philadelphia. *M Tyndale. Grupo II: Cerámicas, porcelanas, arcillas, cementos y sus materiales, en la Comisión centenaria de Estados Unidos, Exposición Internacional 1876. Informes y Concesiones, Grupo II*, Ed. Francis A. Walker (Philadelphia, 1877 – 1878)

<sup>202</sup>.- *A Grand Design. The Art of Victoria and Albert Museum*. Ed: Malcon Baker and Brenda Richardson. Victoria and Albert Museum. London, 1999 - 2000

Hon'ami Kôetsu<sup>203</sup> (1558 – 1637) (Fig. 87) y un curioso incensario de gres con forma de caracola de mediados del s. XVII, realizado por Nonomura Ninsei (activo 1645 – 1675) (Fig. 88). *En 1875, anticipándose a la exposición, Philip Cunliffe Owen pagó 1000 libras a la Comisión de la sección japonesa, para adquirir una histórica colección de cerámica y porcelana, desde los primeros períodos hasta el presente.(...) Dicha colección incluía importantes piezas de cerámica de té de los siglos XVI y XVII. A Grand Design, (1999 – 2000: 269)*



-Fig nº86.-

*Mizusashi, tipo Bizen*

Finales del s. XVI principios del XVII

Gres con vidriado natural de cenizas

20,3 x 26 x 20,3 cm.

Museo Victoria & Albert. Londres



-Fig. 87.-

*Chawan, tipo Raku*

Atribuido a Honami Kôetsu (1558 -1637)

Principios del s. XVII

8,5 x 12,7 x 11,5 cm.

Museo Victoria & Albert, Londres



-Fig 88.-

*Incensario en forma de caracola*

Nonomura Ninsei

Gres con decoración punteada de hierro

bajo vidriado

Mediados del s. XVII

Museo Victoria & Albert, Londres

<sup>203</sup>.- Hon'ami Kôetsu (1558 – 1637) calígrafo y ceramista nacido en Kyôto. Fundó y dirigió el movimiento revitalizador del estilo Rimpa en arte, que habría de conformar el gusto japonés durante los siguientes 250 años. Discípulo del gran maestro del té, Furuta Oribe, hizo maravillosos cuencos de cerámica raku, como lo de muestra su obra maestra Fujisan, quizá el cuenco de té más delicado que se haya hecho jamás (ver Fig.90)

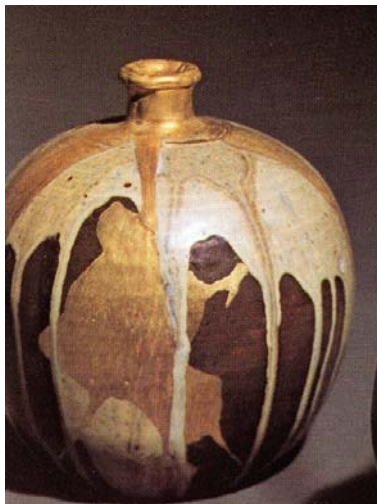
Dos años más tarde objetos similares fueron expuestos por la *Kiritsu – Kosho – Kaisha* en la sala nº 5 del Palacio del Trocadero, en la Exposición de París de 1878. En esta ocasión, coleccionistas parisinos, como Samuel Bing (1838 – 1905)<sup>204</sup>, encontraron interesantes este tipo de piezas. En 1884 el coleccionista Burtsey, atendiendo a las características estéticas de las cerámicas de té, las catalogó, como *objetos salvajes*<sup>205</sup>. A partir de este momento, la influencia de la estética de los objetos de té, se extendió rápidamente sobre las producciones cerámicas occidentales, tal es el caso de *la fábrica de los hermanos Martín en Inglaterra y Carriès en Francia, Le Japonisme* (1988:143). Jean Carriès (1855 – 1894), inspirado por los trabajos de gres japonés que había visto en la Exposición Internacional de París de 1878, realizó robustas piezas con firmes protuberancias y hombros y cuellos amplios. También fue pionero en la aplicación del dorado, no sólo para cubrir fisuras sino también en el color de la pasta (Fig 89). La práctica de aplicar laca dorada a las piezas de cerámica se remonta al período Momoyama, donde el ceramista Honami Kôetsu (1558-1637) utilizó dicha resina para reparar mediante la técnica del empalmado, *kintsugi* las grietas de un chawan del tipo Raku denominado *Seppô* o *Cumbre Nevada* (Fig 90).

---

<sup>204</sup> .- Para mas información sobre Samuel Bing: Fernández del Campo, E. García - Ormaechea, C (2001: 335)

<sup>205</sup> .- *Salvaje, aquello que precisamente le distingue de civilizado, la relación directa con la naturaleza, no mediada por el comportamiento racional, intuitiva, esa es la nota más fuerte. La originalidad formal, la libertad en el lenguaje, en los materiales empleados, son rasgos que ofrecen un sentido y están determinados por la necesidad: la relación directa primigenia, con la naturaleza.* Bozal (1993: 64).





-Fig. 89.-

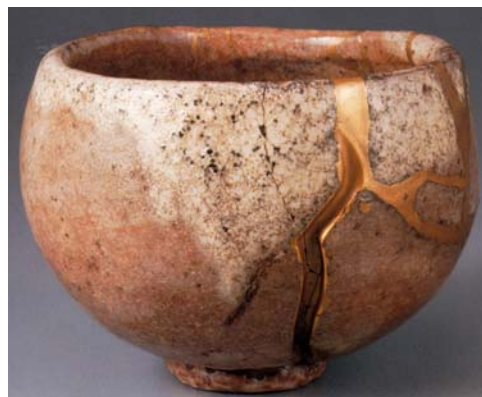
*Florero*

Gres, laca dorada,

Autor: Jean Carriès, ca. 1890

Al: 20 cm.

Colección Alain Lesieutre, París



-Fig.90.-

*Seppô*

Chawan tipo raku

Autor: Hon'ami Kôetsu

Período Momoyama, principios del s. XVII

Al: 9,5 cm. Ø 11 cm.

Colección Hatakeyama, Tôkyô

Por tanto, la participación de Japón en la Exposición de París de 1878 hizo descubrir a los ceramistas occidentales el arte del modelado manual, las formas simples, los novedosos vidriados naturales y la belleza que reside en la materia sin decorar.

En relación a París, Fernández del Campo (2001:356) recoge la apertura de una exhibición de cuencos de té en la Exposición de 1889, organizada por el coleccionista Samuel Bing<sup>206</sup>. Así mismo menciona la presencia, en dicha muestra, de autores europeos, que ya habían asimilado las formas y técnicas Japonesas en las obras presentadas para dicha ocasión. Los objetos de Chanoyu seleccionados para la muestra pertenecían a la colección de M. Wakai; mediante estas piezas se pudo comprobar la

---

<sup>206</sup>.- El comerciante parisino Samul Bing fundó, en 1888, la revista *Le Japon Artistique*. En el artículo introductorio de esta revista afirmaba sobre el nuevo arte japonés: *Este arte estará, permanentemente, unido al nuestro. Es como una gota de sangre que se mezcla con nuestra sangre, y ninguna fuerza en la tierra, hoy en día, sería capaz de separarlos de nuevo.*- Samuel Bing, *Le Japon Artistique*, 1888. cit por Wichmann,

diferencia estética existente entre el gusto<sup>207</sup> occidental y oriental, de ahí que los artistas de vanguardia europeos y americanos fueran los primeros en apreciarlos. En 1897, en la Exposición de Cerámica de París la influencia de la estética japonesa fue recogida en las obras de Eugène Baudin, Alexandre Bigot, Adrien Pierre Emile Dalpayrant, Albert – Louis Dammouse, Auguste Delahrche, Taxile Dota, Edmond Lachenal

En España, en el año 1888 fue celebrada la primera Exposición Universal en la ciudad de Barcelona. Japón también fue uno de los países participantes que contó con un mayor impacto entre el público. Las noticias, llegadas desde las ciudades europeas de las exposiciones universales, llenaban las páginas de las revistas y publicaciones periódicas españolas como: *La Ilustración Española y Americana*<sup>208</sup>. En dicha publicación, el día 22 de noviembre, recoge una noticia sobre la importante presencia de Japón y los productos exhibidos; *El Imperio de Japón figura honrosamente en el certamen, ocupando una de las primeras galerías del Palacio de la Industria (...). Los objetos aparecen clasificados en veintiún grupos (...). La dirección de la Industria presenta gran variedad de objetos (...), vajillas completas de la famosa porcelana de Arita, jarrones decorados en oro, porcelanas de Kutani, y barros finos para recipientes de té* (Fig.91)

---

<sup>207</sup>.- En la revista *Japanese Pottery, Artistic Japan* 3, 17 (1878) publicada por Samuel Bing, aparece un artículo de Philippe Burty, en el que se hace referencia al gusto de M. Wakai para elegir los objetos cerámicos que representarían a Japón en las Exposiciones Universales. Este autor considera que el comerciante Wakai se apartaba, con los objetos elegidos, de la tradición clásica Europea.-

<sup>208</sup>.- *Ilustración Española y Americana*, revista ilustrada madrileña, fundada en 1870 por Abelardo de Carlos, fue un eficaz medio de difusión de la cultura japonesa, aunque plagada de exotismo, entre la sociedad española de la época.



-Fig.91.-

*El pabellón japonés en la Exposición  
Universal de Barcelona*

Autor: Rico

Xilografía de la Ilustración Española  
y Americana, 1888

15 x 22 cm.

Fotografías de: Audouard y Compañía

*La Exposición Universal de Barcelona de 1888, también significó mucho para el panorama artístico. Muchos estudiosos e historiadores califican, la exposición, como el artífice del comienzo del Modernismo, de un estilo nuevo que alcanzó su esplendor en el final del siglo en Barcelona (Kim Lee, 1987: 76)*

En la exposición de París de 1900, destaca la figura del arquitecto Georges Hoentschel (1855 –1915), amigo y pupilo del ceramista anteriormente citado J. Carriès. Construyó un extraordinario pabellón en madera tallada para dicha exposición, en el cual se exhibieron extrañas piezas de cerámica, donde se combinaban las sencillas formas de los botes de té, de influencia china, con los espesos y goteantes vidriados de color verde (Fig. 92), que se hicieron populares con las deformes cerámicas de Furuta Oribe. Gran parte de las piezas que se exhibieron en dicho pabellón, actualmente forman parte de la colección del Museo für Kunst Gewerbe de Hamburgo.



-Fig 92.-

*Floreros*

Gres vidriado

Autor: Georges Hoentschel

Entre 1898 y 1900

1.- París, Colección Privada

2.- Hamburgo, Colección Privada

3.- Museo de Artes Decorativas, París

La presencia de los objetos de Extremo Oriente en las Exposiciones Universales hizo proliferar, principalmente en París, tiendas especializadas en productos orientales. Tal es el caso de la *Porte Chinoise*, situada en el número 220 de la calle Rivoli de dicha ciudad, donde en 1851 se documenta que los hermanos Goncourt acudían para adquirir objetos de arte japonés para su colección. En este sentido Cuesta (2004:104) recoge la inauguración en París en el año 1895 de la tienda <sup>209</sup> del coleccionista Samuel Bing, destinada a dar a conocer en Occidente el verdadero arte japonés y favorecer la renovación de la calidad del arte decorativo occidental. En España, el interés hacia la adquisición de objetos orientales por parte de los coleccionistas, se produjo con cierto retraso y en menor medida que el resto de Europa. Como ya se ha señalado anteriormente, el mayor interés hacia la nueva corriente *nipona*, se manifestó de la mano de los artistas de vanguardia como Mariano Fortuny (1838 – 1874), de cuya colección de estampas japonesas lamentablemente no nos ha llegado nada, o Hermenegildo Anglada Camarasa (1872 - 1952), quien reunió todo tipo de objetos orientales como muebles, lacas y estampas; algunas de estas últimas actualmente pertenecen a su hija Beatriz Anglada y a la Fundación La Caixa de Palma de Mallorca.

Algunos de los coleccionistas españoles que acudían a París para adquirir piezas de Arte Japonés que engrosaran sus colecciones, lo hacían a través de las subastas que asiduamente se celebraban en el Hotel Drôuot de París; éste es por tanto el origen de la procedencia de colecciones como: la Fundación Rodríguez Acosta, recopilada por el pintor granadino José María Rodríguez Acosta (1878 – 1941), Museo de Bellas Artes de Bilbao, que en 1953 recibió, de manos de Dña María, como legado, la colección de D. José Palacio (1875 – 1952), de la que era heredera. Algunas de las piezas relacionadas con el chanoyu de este último museo, son analizadas más extensamente en las páginas del V capítulo de este trabajo. *Esta respuesta occidental hacia los productos japoneses, propició un revival de la artesanía, pero con una diferencia: el gobierno nipón consideró a la artesanía como una parte más de la industria, adaptándola a la producción en masa para abastecer el mercado, tanto interior como exterior. Este*

---

<sup>209</sup> .- *La Maison de l'Art Nouveau* ("Casa del New Art"), también conocida como Casa Bing o más precisamente *L'Art Nouveau*, fue una galería abierta el 26 de diciembre de 1895 por Siegfried Bing en el número 22 de la calle Provence de París. Eidelberg, M. Henrion-Giele, S. Horta and Bing: *An Unwritten Episode of L'Art Nouveau*, *The Burlington Magazine*, vol. 119, Special Issue Devoted to European Art Since 1890 (Nov., 1977), pp. 747-752.

hecho provocó su estandarización. Estos objetos, conocidos como *hammammono* o cosas de Yokohama, toman el nombre del puerto de embarque hacia Europa. (Gómez Prádas, 2003:203)

Finalizaremos este apartado con el testimonio de los objetos de cerámica japonesa que en 1992 fueron presentados en la Exposición Universal de Sevilla. Según se recoge en el catálogo *Arte y Cultura en torno a 1492*, en dicha ocasión se presentaron las siguientes piezas: una botella del período Muromachi (1333 – 1575), tipo *Ko - Seto*, procedente del Museo Idemitsu de Tôkyo, una vasija del mismo período, estilo *Tamba*, perteneciente al Museo Suntori de Tôkyo, un chawan de *Mino* de finales del siglo XV principios del XVI, tipo *Tenmoku* (Fig. 93), procedente del Museo Idemitsu de Tôkyo y un *chaire* (Fig. 94) del período Muromachi, tipo *Ko – Seto*, procedente del Museo Idemitsu.



-.Fig. 93.-  
Chawan  
Período Muromachi (1333-1573)  
Tipo: Mino  
Al: 6,5 Ø 12.3 cm.  
Inscripción: Shishi  
Museo Idemitsu, Tôkyo



-.Fig. 94.-  
Chaire  
Período Muromachi (1333 - 1573)  
Tipo: Ko - Seto  
Al: 9,5 x 8 cm.  
Inscripciones: Akiyama  
Museo Idemitsu, Tôkyo

#### IV. 6.- *La influencia del movimiento estético Mingei Undo<sup>210</sup> en el Arte Cerámico Occidental*

Cuando Japón comenzó a industrializarse, a finales del s. XIX principios del XX, basándose en los modelos occidentales, los modelos del arte popular japonés comenzaron a marchitarse. Fue necesaria en tonces la rápida actuación de un grupo de artistas, encabezados por la figura del filósofo Soetsu Yanagi (1889-1961), para la creación de un movimiento artístico que salvaguardara el arte popular japonés, es decir, el arte del pueblo.

El término *Mingei* fue creado en 1925, principios del período Showa (1926-1989), por Yanagi junto con Kajiro Kawai (1890-1966) y Shoji Hamada (1894-1978). Este vocablo, procedente de la abreviación de la frase, también creada por Yanagi, *minshuteki kogei*<sup>211</sup> o Arte de la Gente, fue definido por Yanagi de la siguiente manera:

*Mingei es una nueva palabra, etimológicamente significa el arte de la clase común<sup>212</sup>, que fue creado en oposición al arte de la aristocracia. Objetos funcionales que en su vida diaria utiliza la gente, mingeihin.*

*Mingei tiene dos características: la funcionalidad y la cotidianidad.*

*En otras palabras, los objetos lujosos y caros, fabricados en un número reducido, no pueden ser asociados a este término.*

*Los artesanos que realizan los objetos Mingei, permanecen en el anonimato<sup>213</sup>, nunca son famosos.*

---

<sup>210</sup> .- *Mingei Undo* o Japanese Folk Craft Movement

<sup>211</sup> .- De la abreviatura de la frase *minshuteki kogei*: *objetos comunes hechos por la gente y para la gente*, surge el término *Mingei*. *Minshu*: significa gente común, normal. *Kogei*: se puede traducir como oficio o habilidad.

<sup>212</sup> .- *Clase Común* debe ser traducido como pueblo, por tanto nos referimos al Arte del Pueblo.

<sup>213</sup> .- En relación al anonimato del artesano, Maillard (1995: 56) señala: *En general, los artesanos populares son anónimos y su principal prioridad es la producción de algo funcional, donde subyace un gran sentido del diseño... en la tradición estética japonesa, la importancia de lo cotidiano es una de las características del budismo y surge como resultado de la atención a lo inmediato.*

En consecuencia, los objetos *Mingei*, han de ser funcionales, simples y bellos, realizados a mano por artesanos anónimos. Como ya hemos señalado anteriormente, la mirada de Japón hacia Occidente provocó algunas reacciones por parte de los intelectuales japoneses.

El acercamiento a la cultura y tradiciones europeas, sirvieron de plataforma, para el redescubrimiento de la cultura japonesa. Algunos miembros de la vanguardia literaria, en concreto el grupo llamado *Shirakaba*<sup>214</sup>, reivindican la vuelta a las tradiciones japonesas.

Hacia 1916, Yanagi, junto con Bernard Leach (1887-1979) y Kenkichi Tomimoto (1886-1963), defienden la influencia de los objetos de la cerámica tradicional procedentes de Corea. Seis años más tarde, la fascinación que sentía hacia el arte creado por las culturas asiáticas, le llevó a la convicción de apartarse del arte europeo, para promover y difundir el arte tradicional japonés.

A principios del s. XX, la figura de William Morris (1834-1896) y la influencia del arte gótico, empezaron a llamar la atención de los japoneses. Esto permitió a Yanagi tomar algunas ideas y trasladarlas a la filosofía *Mingei*. Conceptos como la importancia del arte popular, el valor de los objetos familiares que pueden ser coleccionados *zaki*, y el valor del artista desconocido, fueron enfatizados por este movimiento. Morris destacaba la importancia estética que reside en las simples vasijas utilizadas para cocinar; esta idea, va a ocupar un puesto importante entre los valores defendidos por el movimiento *Mingei*.

Pero el aspecto que más nos interesa del movimiento *Mingei*, es el relacionado con la tradición del budismo y el Chanoyu. Desde 1920, Yanagi, se había introducido en el estudio de la cultura tradicional de Asia. Junto con Daisetz Suzuki (1870-1966), comenzó a aprender la filosofía budista, que tanta influencia había tenido en la estética

---

<sup>214</sup>.- *Shirakaba*, era el nombre del periódico en el que Yanagi escribía sus artículos filosóficos entre 1910-1923. Esta publicación de vanguardia, estaba totalmente conectada con la literatura y la pintura europea. Admiraban los trabajos de Tolstoy, Rodin, Renoir, Gauguin, Van Gogh y Goya entre otros. Yanagi sentía gran admiración por los libros medievales europeos, los poemas espirituales y la figura de William Blake.



de las piezas del Chanoyu. El descubrimiento del budismo fue de gran importancia para Yanagi, ya que le permitió llegar a comprender los límites que la materia presenta ante la forma. Los términos *sabi* y *wabi*, utilizados para describir los objetos de Chanoyu, fueron adaptados por Yanagi para referirse a los objetos de buena calidad dentro del vocabulario *Mingei*, siendo aplicados a los objetos de apariencia irregular con ausencia de decoraciones. Yanagi consiguió definir las características de los objetos que debían ser valorados por el movimiento *Mingei*: *Debían estar realizados por un artista anónimo y tener una utilidad, es decir, ser funcionales, ser simples y sin excesiva decoración, no ser sofisticados. Debían reflejar el alfar donde habían sido realizados y, lo más importante, haber sido realizados a mano.*

En la actualidad, los seguidores del movimiento *Mingei* continúan reflejando estas características en sus trabajos a excepción del anonimato, ya que han dejado de ser alfareros desconocidos para convertirse en famosos artistas, como Bernard Leach, Shoji Hamada y muchos otros menos conocidos, que adoptaron y reflejaron en su trabajo las teorías recogidas por Yanagi.

La influencia de este movimiento artístico que valoraba los objetos funcionales, simples y bellos, realizados a mano por artesanos anónimos, fue introducido rápidamente en Occidente de la mano de Bernard Howell Leach y Shôhi Hamada (Fig. 95) a ambos se le debe, en gran medida, el cambio del rumbo de la cerámica europea contemporánea, ya que no sólo aportaron una novedosa filosofía a un oficio que en Occidente carecía de ella, sino que también son los responsables de la introducción de una nueva destreza técnica, así como de la riqueza y valoración de los materiales y de los vidriados naturales.



-Fig. 95.-  
Bernard Howell Leach (1887-1979)  
y Shôhi Hamada  
(1899-1978)



Bernard Howell Leach (1887-1979), nació en China, donde su padre era juez colonial. A la edad de 10 años se traslada a Inglaterra. Aquí estudiará dibujo bajo la dirección de Henry Tonks en el School of Art. Posteriormente estudiará grabado con Frank Brangwyn, y es en este momento cuando empieza a interesarse por Oriente, gracias a la influencia de la lectura de leyendas chinas y japonesas. En 1909, a la edad de veintiún años regresa a Tôkyô con la intención de intentar comprender la vida del Extremo Oriente a través de su arte.

Se le considera uno de los más grandes ceramistas de este siglo, a quien se le debe, en gran medida, el cambio de rumbo de la cerámica europea contemporánea, ya que Bernard Leach aportó una novedosa filosofía a un oficio que en Occidente carecía de ella. Resultan muy interesantes, aunque poco conocidos, sus trabajos sobre Filosofía del Arte Oriental.

De forma casual<sup>215</sup> conoce el mundo de la cerámica, y desde el primer momento se siente atraído por el mismo. Pronto se hará alumno de Ogata Kenzan<sup>216</sup>, de quien aprendió lo que él llamó el *alfabeto del barro*, ya que practicó desde el modelado del gres hasta las más sofisticadas cocciones de raku.

Leach pronto se convirtió en el primer artista gráfico contemporáneo; en Japón se interesó seriamente por la artesanía, hasta llegar a convertirse en un artesano. Esto le permitió, junto con Yanagi, como ya hemos señalado antes, el estudio y la preparación de las bases del primer movimiento de artesanía japonesa: *Mingei*.

Leach admiró de los alfareros japoneses la destreza técnica y la riqueza de las materias primas que utilizaban, así como la apreciación que estos artesanos sentían por los objetos del Chanoyu. Respecto a esto, en Japón, pudo llegar a conocer verdaderas

---

<sup>215</sup>.- En 1911 Bernard Leach fue invitado a una reunión, en la que los presentes debían decorar objetos cerámicos y cocerlos posteriormente en un horno tradicional de Raku. Al ver el resultado del vidriado obtenido, se sintió fascinado, y decidió que debía estudiar los misterios de esa artesanía Cf: Wingfield – Digby, 1998

<sup>216</sup>.- Ogata Kenzan concedió a Bernard Leach su *Densho*, un documento firmado y redactado por el maestro, por el cual se convertiría en heredero del título de Kenzan Séptimo. Esto suponía un hecho trascendental en la vida de cualquier alumno japonés, ya que significaba la entrega total del maestro al alumno, dándole su propio nombre para que sea usado por el más digno continuador de su obra

colecciones, tanto públicas como privadas, que por aquel tiempo resultaban tan talmente desconocidas en Europa, ya que la cerámica oriental era vista como un objeto exótico y no como una obra de arte.

En 1919, tras viajar por Japón, China y Corea, para conocer los distintos tipos de cerámica realizados en estos lugares, regresa nuevamente a Japón y conoce a su gran compañero Shoji Hamada. Poco después los dos se trasladan a Inglaterra, donde construirán un horno de dos cámaras, típico japonés, y un modesto taller para trabajar.

Entre 1920-1922, resultó difícil para ambos la búsqueda en Inglaterra de las maderas apropiadas para preparar la cocción del horno, así como la preparación de las pastas que debían mantener sus cualidades. Buscaron siempre materiales locales y trataron de adaptarlos a las técnicas orientales. Como alfarero, Leach se sentía atraído por las vigorosas asas de las jarras medievales, y de cómo se integran en la pieza. Pronto comenzó a ponerlo en práctica en sus trabajos que, junto con la técnica del engobe, transmitiría posteriormente a la cerámica japonesa. Respecto a la forma de las piezas, creía que estas debían estar adaptadas a las necesidades del uso diario; por esta razón abandona el empleo de las pastas porosas y las sustituye por las vidriadas (Fig.96).



-Fig. 96.-  
Botella con superficie vidriada  
Mingeikan Museum,  
Tôkyô

Leach, realizó un tipo de cerámica funcional de profunda tradición histórica. Prestó gran atención a las técnicas de cocción de los hornos *Anagama* (Fig.97), ya que consideraba que muchas de las cualidades de los vidriados naturales, se lograban por el contacto directo de las llamas con los objetos, permitiendo así, una gran espontaneidad en las piezas.



-Fig.97.-  
Bernard Leach trabajando  
en un horno tipo Anagama

La influencia de Bernard Leach se puede apreciar en la original producción de la ceramista de origen vienés Lucie Rie (1902 - 1995), quien desarrolló un trabajo especialmente marcado por la austeridad y la simplicidad, con formas suavizadas en las que introdujo, de manera inusual, los vidriados. Aporta nuevas técnicas decorativas como los esmaltes rugosos y mates, la textura volcánica de los cuencos, así como la aplicación de óxido de hierro en los esgrafiados de líneas rectas, sobre superficies de tonos blancos, hueso o amarillo (Fig. 98).

-Fig. 98.-

Cuenco con decoración esgrafiada  
con aplicación de óxido de hierro  
Lucie Rie (1902 - 1995)



Shôji Hamada (1899-1978): fue junto con Bernard Leach el único ceramista que con su obra influyó en el desarrollo contemporáneo de la cerámica, tanto en Oriente como en Occidente. Llegó a ser poseedor del nombramiento de *Tesoro Nacional*

*Viviente*<sup>217</sup> por parte del Gobierno de Japón. Fue un hombre sencillo, con una personalidad muy definida, que sentía un gran amor por la naturaleza, la utilidad y la belleza.

Hamada (Fig.99) se formó en el Politécnico de Tôkyo. También trabajó en Kyôto con Kanjiro Kawai<sup>218</sup>. En Inglaterra, junto con Leach, descubrió para Occidente un nuevo concepto de calidad en sus objetos cerámicos, ya que supo combinar un insólito grado de aspereza, aparentemente casual, con una extremada sutileza tanto en la forma como en el color. De su trabajo con el pincel se desprende una gran sensibilidad, una notable fuerza y libertad. Se empieza a gestar así una nueva visión estética de la cerámica.

Después de tres años de trabajo en Inglaterra, regresa a Japón, llevándose muchos de los conocimientos adquiridos en Europa. Esto le permite ser el líder visible, ya que el pensador que estaba detrás era Soetsu Yanagi, del movimiento Mingei.



-Fig. 99.-

Shôji Hamada (1899-1978)

Desde el punto de vista técnico, Hamada trabajó principalmente con materias primas naturales, sin preparación, depurado o limpiada. Con esto consiguió producir unas formas fuertes y simples, la mayoría realizadas en gres con colores suaves y cálidos.

---

<sup>217</sup>.- Tesoro Nacional Viviente o Individuo Poseedor de Importantes Propiedades Culturales Intocables

<sup>218</sup> Hamada, junto con Hawai, serán los primeros ceramistas japoneses que científicamente investigan y reproducen los difíciles vidriados chinos. Así Hamada consigue celadones, rojos de cobre y los tenmokus

Sus decoraciones fueron una mezcla de métodos orientales y occidentales, tal es el caso de la loza con engobe inglés que trabajó con Leach, así como el *Mishima - hakeme*<sup>219</sup> coreano, el uso del esgrafiado, de las incisiones, de los diseños realizados a baja temperatura y cocidos sobre vidrio, el chorreado de engobes o vidriados al azar para crear maravillosos diseños espontáneos, o la incorporación de la sal para lograr distintos efectos en los vidriados (Fig.100).



-Fig. 100.-  
Incorporación de la sal  
para lograr distintos  
efectos en los vidriados

En resumen, gracias a la figura del ceramista inglés Bernard Leach, tuvo lugar a una revolución estética que encauzó hacia la modernidad a la cerámica occidental. Ya que después de una prolongada estancia en Japón, este maestro regresó a Inglaterra y junto a los ceramistas Shôji Hamada, Kawai y Tomimoto, inició un trabajo influenciado por un especial sentido de la "recuperación" del arte tradicional, de las formas y las técnicas orientales.

El arte cerámico de la Europa del s. XX, enuncia uno de los principales principios Zen, al no sucumbir a la tentación del artificio, eliminando cualquier tibieza, que distraiga la contemplación de la belleza sencilla del material que encierra la forma. De la dicotomía entre la utilidad y la obra de arte, surge el sentido de la belleza oriental, por el que se guió la corriente renovadora de la cerámica occidental, tomando como base el arte popular frente a la belleza individual que expresaba el arte industrial. El gres como material principal, la valoración de la alfarería autóctona, y la importancia del

---

<sup>219</sup> .- Mishima – Hakeme: Efecto blanco a modo de un cepillo deslizado sobre la superficie de la pieza.

ceramista como artista independiente de los centros tradicionales, quedaron plasmados implícitamente en la obra de los nuevos ceramistas europeos. La nueva influencia de la estética del arte del té, supuso, para el oficio cerámico en occidente, un nuevo impulso revolucionario que dio como resultado una nueva expresión y un nuevo concepto de arte. No se trataba sólo de recoger la influencia de la filosofía Zen a través de una nueva manera de concebir la belleza cerámica, expresándose en la ausencia decorativa o la espontaneidad de la técnica, que daba como resultado la textura del material y la sencillez de la forma. Fue mucho más, fue un nuevo giro a los aspectos rutinarios del oficio, ya que el proceso de creación cerámica prepara el estado interior del ceramista para plasmar su expresión interna en la nueva obra. Esta, al ser sometida al fuego, experimentará una serie de cambios y mutaciones, al igual que la enseñanza silenciosa que el Zen plantea mostrar a través del Chanoyu.

No obstante, el proceso creativo no termina con la cocción del objeto, ni siquiera con la posterior elección que el artista hace de la pieza más significativa de su producción, sino cuando el espectador, como parte activa de este desarrollo creativo, establece un diálogo con el objeto, al apreciar la belleza interna del mismo; de esta manera el espectador se convierte también en artista, ya que la concepción estética japonesa integra el proceso de creación cerámico dentro de una totalidad. El resultado es una nueva forma de expresión plástica (Fig. 101), en la que se recogen las recíprocas influencias del artista y la mirada del espectador.



-.Fig. 101.-

Reinterpretación del estilo Raku

#### IV.7.- La estética del Chadôgu en la cerámica española

Tras la Exposición Universal de 1888 en Barcelona, esta ciudad española fue considerada por los intelectuales de la época, la puerta, a través de la cual, entraron en España todas las nuevas tendencias de pensamiento y cultura procedentes de Europa. Antonio García Clansó<sup>220</sup>, miembro del Jurado Calificador de la Exposición Universal, dijo en relación a esta ciudad: *Barcelona es el centro en donde convergen las corrientes industriales de la península y las comerciales del globo*. La importancia de la ciudad, frente a otras ciudades españolas, también fue recogida en 1889 en los escritos de J. Yxart: *Mientras nuestras viejas capitales de provincias están vueltas de espaldas al mundo, mirando a la corte, Barcelona, se vuelve al Pirineo y por encima de él atisba a Europa. Casi todos los progresos materiales que ésta nos trajo, entraron en España por aquí*. Por tanto, no es de extrañar que en el cosmopolitismo de esta ciudad se gestaran las condiciones para que, en las primeras décadas del siglo XX, una corriente renovadora de artistas recogiera la estética asimilada del Arte del Té para crear una nueva corriente en la cerámica española.

A finales de los años veinte, el maestro de la cerámica española fue Josep Llorens i Artigas (Barcelona 1892 – 1981). En su obra, ligada al torno como método, al gres<sup>221</sup> como material<sup>222</sup> y a la ausencia de decoración, encontramos en la simplicidad de sus formas, el reflejo de los principios estéticos de la cerámica tradicional china y japonesa<sup>223</sup>.

---

<sup>220</sup>.- García Clansó, A, *La primera Exposición Universal Española*. Noviembre 1888

<sup>221</sup>.- Llorens i Artigas, *Técnicas diferentes* En: *La cerámica Industrial y Artística*. Barcelona, 1932. En este artículo explica su preferencia por el gres como material y recoge las posibilidades expresivas de los esmaltes.

<sup>222</sup>.- Ops cit; nota 185: *De todos los materiales cerámicos, el gres es el que permite variar más su trabajo y admite más extensas calidades; es también el más inexplorado. (...) permite al artista encontrar efectos insospechados*.

<sup>223</sup>.- Llorens i Artigas, carta a Pierre Courthion, junio, 1969: *A través de la cerámica es posible llegar al arte puro. Los chinos y los japoneses son los únicos pueblos que lo han logrado verdaderamente; para ellos el gres y la porcelana tenían un valor expresivo tan poderoso como, para nosotros pueda tenerlo la pintura, sólo que más hermético*.





-Fig 102.-

Exposición: *Josep Llorens i Artigas*

Palau de la Virreina. Barcelona, 1981

Desde el punto de vista creativo, Artigas destaca por la búsqueda de las posibilidades expresivas del color<sup>224</sup> de los vidriados, en los que recoge la tradición China, Tang y Song. En relación a este tema destaca su obra de 1961 *Formulario y práctica de cerámica y esmaltes y colores sobre cerámica, vidrio, porcelana y cristal*<sup>225</sup>, destinada a los artistas, artesanos y ceramistas, para que, sin previos conocimientos de química ni de cerámica, puedan prepararse sus propias pastas, esmaltes y colores. En cuanto a las formas, predominan las vasijas de vientre redondeado con cuellos alargados y esbeltos, también de clara inspiración Song (Fig.102). En 2005, en la Fundación talleres Llorens i Artigas (Gallifà, Barcelona), se construyó un horno de leña tipo *anagama* bajo la supervisión del ceramista japonés Yoh Tanimoto. Este horno recibe el nombre de IGA, para distinguirlo de los dos primeros hornos, del tipo *noborigama*, que durante los años sesenta fueron construidos en España

---

<sup>224</sup>.- Opu s cit; nota 186: *Tomo toda clase de precauciones, me preparo, espero obtener al fin determinado color, y del horno sale una pieza defectuosa o de un colorido totalmente distinto del que se esperaba. La verdad es que en nuestro oficio quien decide en última instancia es el fuego.*

<sup>225</sup>.- Llorens i Artigas, *Formulario y práctica de cerámica, esmaltes y colores sobre cerámica, vidrio, porcelana y cristal*. Gustavo Gili. Barcelona, 1961



por Artigas.



-.Fig. 103.-

*Jarro*

Autor : Josep Llorens i Artigas, 1941

*Gres*

Al: 28, Ø boca: 3,5, Ø base: 11cm

Colección Privada

La reinterpretación de las formas globulares (Fig.103), realizadas en material de gres, con cubiertas de esmaltes tradicionales tipo *tenmoku*, lunares blancos y rojos de *sangre de buey*, también serán una constante en las primeras obras del ceramista catalán Antoni Cumella (1913 – 1985) . En abril de 2006, en el Museo de Granollers, se ha podido ver la exposición *Cumella, processos escultòrics*; en dicha muestra se reunieron un total de 106 obras, procedentes de la colección de la familia Cumella. A través de ellas se puede apreciar que la inquietud artística de este ceramista se expresaba por medio del torno y del modelado pues, tal como afirma en el catálogo de dicha muestra, *la cerámica es una escultura de revolución*. Esta idea final de la cerámica como escultura entronca plenamente con el trabajo del ceramista japonés Isamu Noguchi (1904 – 1988), quien busca en el trabajo de la arcilla las posibilidades de los diferentes lenguajes de la escultura moderna<sup>226</sup> (Fig.104), y de quien ya hemos hecho alguna

---

<sup>226</sup>.- *Isamu Noguchi and modern japanese ceramics*, Japanese American National Museum,

referencia anteriormente. Aunque este concepto se aleja plenamente del ideal utilitario que promueve el Arte del Té más tradicional.



-Fig 104.-

Antoni Cumella, 1955

Reinterpretación de formas y de los vidriados de tradición  
china y japonesa

En este punto no podemos olvidar la figura de Eudald Serra i Güell (Barcelona 1911 – Barcelona 2002), escultor catalán vinculado a la Vanguardia y pionero del Surrealismo. Gran coleccionista de objetos de varias culturas no europeas como Japón o Nueva Guinea, entre otras.

En 1929 inició sus estudios artísticos en la Escuela de Artes y Oficios de La Lonja de Barcelona, donde fue alumno de Angel Ferrant, quien dejó una huella decisiva en su obra. En 1934, realiza su primera exposición individual en la Sala Busquets, obras abstractas, pero con un elemento figurativo que nunca le abandonará. De esta primera muestra destaca la obra *Torero o Arlequin*. Su relación con Ferrant se hace manifiesta en los materiales y el tratamiento de estas primeras obras. En esta etapa de juventud, Serra se siente influido por el Surrealismo y el Dadaísmo. Ligado a la vanguardia barcelonesa fue junto con Ramón Marinello y Jaume Sans, miembro fundador del grupo ADLAN. En 1935 los tres exponen en las Galeries d'Art Catalònia de Barcelona.

Eudal Serra, *admirador de las artes de todos los pueblos*, tuvo un especial interés por el arte Japonés, un arte y una cultura que conoc ío de manera intensa, ya que vivió en Jap ón durante trece años (1935 a 1947). Serra, que había llegado a Japón con un grupo de alumnos de la Universidad de Barcelona, pronto llegó a establecer contacto con el conocido ceramista japonés Shoji Hamada (1894-1978) con algunos miembros del círculo del filósofo Yanagi Soetsu (1889-1961) y con el movimiento estético japonés *Mingei*. Undo conoció también allí a la que sería su esposa: Edmonde Iba Bougeot, una mujer de origen franco japonés; con ella contrae matrimonio en 1940.

La convulsa situación política, que se vivía en España y en Europa durante aquellos años, fue decisiva para que Serra se instalara en Kobe, donde comenzó a trabajar en el Consulado Español, que pronto sería cerrado como consecuencia del estallido de la Guerra Civil en España. Es a partir de esta circunstancia, cuando empieza a mantener contactos con emigrantes coreanos, a los que tomaría como modelos escultóricos de su nueva etapa artística. Serra pasó así de sus inicios de artista surrealista, a cincelar en directo. En 1939, realiza en piedra calcárea, la escultura *Niña Coreana*, que en 1951 le valió el premio de escultura de la Primera Bienal Hispanoamericana de Arte. La asimilación de los rasgos de estética japonesa también se recogen en una obra más madura y próxima a las vanguardias occidentales: *Torso*, de 1940, que actualmente puede observarse en el Museo de Arte Contemporáneo de Valladolid. Tras la Segunda Guerra Mundial, en 1945, ingresó como profesor de arte en el 25th Infantry Division Osaka Central School, del ejército estadounidense.

Su relación con un grupo de ceramistas japoneses, entre los que destaca Shôji Hamada, le llevó a atesorar una impresionante colección de cerámica japonesa. El amor por la cerámica le hizo, posteriormente, establecer una estrecha amistad con el ceramista catalán Llorens i Artigas, con quien realizó toda una serie de piezas con la firma AR-SE.

Tras su regreso a España en 1948, se relacionó con el grupo de la Escuela de Altamira. Hacia 1949, su obra se transforma en estructuras más rígidas como triángulos y rectángulos. Debido a la influencia de la estética oriental, se interesa por la dicotomía del espacio entre lleno y vacío, así como el acabado final de la obra y la textura que expresan los materiales. Fue uno de los pocos artistas españoles seleccionados para la antología de la escultura del siglo XX, presentada en el Georges Pompidou de París en

1986, y en 1998 se le dedicó una amplia retrospectiva en Barcelona.

Gracias al interés y colaboración de l director del Museo Etnológico de Barcelona, August Panyella y el industrial y mecenas catalán Albert Folch, Serra pudo realizar entre 1957 y 1968 varias cam pañas de recolección y bús queda de objetos , siendo los objetos cerám icos relacionados c on el m ovimiento estético Mingei los m ás buscados por este artista. Tras las primeras expediciones 1957-1961, consiguió recopilar una colección de gran riqueza y varied ad integrada por objetos cerám icos, lacas, textiles, cestería, grabados y juguetes. Aunque fue en su segunda cam paña (1964) de recolección donde consignó seleccionar 530 objetos de cerám ica tradicional, que representaban los 53 hornos, que en aquel momento estaban en actividad en Japón. Gracias a la visión de este co leccionista, muchos de estos hornos que actualm ente ya han desaparecido, perm anecen representados en la colección del Museo Etnológico de Barcelona. Com o buen adm irador del *neglected art* o arte olvidado y m arginado, así como de las expresiones populares de las *otras culturas*, en su taller de Barcelona guardó celosamente, no solamente toda su obra escultórica y su colección de cerámica (Fig 105), sino también los objetos etnológicos y piezas de arte que recogió a lo largo de su vida en sus viajes por Asia, África y Oceanía. Creó la que hasta la fecha se considera una de las m ejores colecciones de arte popular no europeo, que en la actualidad, se encuentra custodiada por el Muse o Etnológi co y por la Fundación Folch, am bos en Barcelona.



-Fig.105.-  
Taller de Eudald Serra  
Colección particular



En 1996, tuve el honor de poder visitar el taller de Eudald Serra en Barcelona, y conocer personalmente a este apasionado artista y coleccionista, en aquel momento testigo vivo que supo captar el espíritu de la filosofía y de la estética, del arte cerámico de la *imperfección perfecta*.

El tiempo ha transcurrido y tras la desaparición de este artista, he querido recoger en el presente trabajo de investigación la conversación mantenida durante mi visita, a modo de pequeño homenaje. Aunque, simplemente entre las piezas del taller de Eudald Serra, encontramos la prueba que conecta la tradición artesanal japonesa de dar utilidad al barro, creando así el arte de la tierra. Sin embargo creo que resultan más significativas sus palabras, de ellas se desprende una clara posición intelectual, marcada por los principios estéticos que subyacen en las enseñanzas del Chanoyu.

Entre todos los objetos existentes en su taller, Eudal Serra tiene una especial predilección por la cerámica, ya que como él señala: *En la cerámica se encierra una gran humanidad, es como la primera huella que dejó el primer hombre al pisar el barro; por tanto, el acercamiento a la naturaleza siempre está presente.*

La variada colección de piezas de cerámica japonesa, que me fue mostrada en su taller, está representada por los hornos de Seto, Bizen, Shigaraki, Tamba e Iga. *La cerámica en Japón, puede ser considerada como la máxima expresión plástica ya que en ella se recoge la tradición artística de esta cultura.*

Su cronología responde a la de la cerámica japonesa de los tres últimos siglos, en cuya tipología no solamente nos encontramos con los objetos de Chanoyu (*chawan, mizusashi, chaire*), sino que también podemos ver botellas de sake, platillos para aceite, platos para servir, así como artísticos restos recogidos de un horno hundido del s. XVII: *despojos*, en los que el azar del tiempo y del fuego ha plasmado su expresión, que sólo un artista como Eudal Serra, conocedor de los conceptos de la estética japonesa, pudo ser capaz de captar. *Considero la cerámica algo misterioso e inesperado, su proceso es lento y complejo, ya que en él intervienen los diferentes elementos: arcilla, vidriado y fuego, pero todo ello debe ser conducido por el hombre en una fusión de espíritu y técnica. Es la transformación que sufren los elementos que nos ofrece la naturaleza, desde que la mano del hombre da forma al humilde barro, hasta que la acción del fuego lo convierte en una materia nueva, sublime y con vida propia* (Fig 106)



-.Fig 106.-

Taller de Eudald Serra

Colección particular

El maestro Serra se sintió gratamente sorprendido de mi admiración cuando me mostró algunos objetos cuya tosquedad, rudeza y rugosidad podían hacer rechazar su aspecto; ante los que yo respondí haciendo comentarios sobre la belleza del vidriado accidental, que había permitido resbalar a las grandes manchas de color verdoso sobre la superficie de la pieza, o sobre la modernidad de las formas irregulares, casi abstractas, de algunas piezas del s. XVII, haciéndose admirables, no solamente por su gran calidad técnica, sino porque se anticipan a la estética contemporánea. *La cerámica posee la virtud de reunir dos cualidades básicas: lo bello y lo útil, y es precisamente esta última virtud lo que la hace ser rechazada, no ser comprendida por algunos sectores. La esencia de los objetos creados para el Chanoyu, ha sido la unión de lo bello a una necesidad de vida.*

Me sentía interesada por conocer su opinión sobre el proceso de aprendizaje de los ceramistas en los talleres japoneses, que ríe conocer la relación entre maestro y discípulo: *Los artesanos, no son considerados maestros, hasta que no han logrado realizar una obra de gran valor estético. Por ello, el artesano, se somete con humildad a un proceso de aprendizaje, en el que repite los grandes modelos hasta que casi llega a superarlos. Uno de los signos tradicionales de la cerámica tradicional japonesa es que conserva su sello local. Es austera y amable, tiene la belleza de lo sencillo, lo sublime de lo humilde y la nostalgia del anonimato. Ha nacido de un pueblo, de una comunidad, ha crecido entre los suyos y a ellos pertenece. Es un proceso natural, casi biológico del arte, que se transmite a través de generaciones.*

Al admirar una de estas cerámicas: ¿qué es lo que más le llama la atención: su textura, su forma, el color...?. *Utilizo mis ojos para captar lo que hay a mi alrededor, en*

*lo que veo, busco la belleza. No puedo separar en la cerámica la parte quemada, por el azar de la actuación de las cenizas, de la parte que ha sufrido una cocción controlada. La forma, la textura, el color no pueden ser valorados por separado, ya que no tendrían significado, todos son necesarios para dar sentido a la pieza, para que en ella podamos buscar la belleza.*

De los ceramistas, autores de las piezas existentes, tanto en su taller, como en el almacén del Museo Etnológico, apenas pudo facilitarme información, a pesar de haberlos conocido a todos, ya que su relación fue laboral; algunos son demasiado antiguos y de ellos desconocía la existencia de publicaciones que pudieran ser de ayuda para este trabajo.

De una manera sencilla, con palabras y expresiones cotidianas, Eudald Serra transmite la intención y el significado que subyace en las piezas que él admira y comprende, ya que como él señala: *La cerámica es una de las artes más completa y de más difícil acceso. El único camino para llegar a ella es el de su conocimiento, amándola y conviviendo con ella.*

Su admiración hacia esta forma de expresión plástica, le ha llevado a reconstruir la belleza a partir del fragmento hallado, del que considera que por sí solo tiene sentido, pues se ha convertido, con el paso del tiempo, en una ruina. En relación a esta idea ver (Fig.58) de este trabajo.

Manifiesta también su preocupación por las diferentes texturas y presencias llenas de simplicidad, en las que se encierra una gran contemporaneidad. Considera, que la materia y el azar determinan el resultado, tanto como la mano del hombre. No solamente aprecia la cerámica japonesa por su gran calidad técnica, sino también por su belleza y capacidad de sugerir, ya que es consciente de que la cerámica es un medio expresivo con valores propios, no procedentes de ninguna otra rama de las artes plásticas (Fig 107).





-.Fig .107.-

Taller de Eudald Serra

Colección particular

Las cualidades de la materia cerámica, especialmente los vidriados, como principal motivo de expresión fueron una constante en la obra de otros ceramistas españoles contemporáneos: Alfonso Blat, Ibáñez Cumella, Lluís Castaldo. No obstante, en la actualidad podemos considerar a José Antonio Sarmiento como uno de los ceramistas españoles más com prometido y seguidor de la estética del Chanoyu, especialmente desde el punto de vista del arte del fuego.

José Antonio Sarmiento (León 1956), es un artista que centra su trabajo en la producción de cerámicas cocidas con leña, en hornos tradicionales del tipo *Anagama* o *Noborigama*. Cocciones que revelan la presencia del fuego a través de los vidriados naturales, a través de las huellas, que los flameados de la leña dejan impresas sobre la arcilla desnuda: *me fascina todo lo relativo al proceso de transformación que acontece dentro del horno*<sup>227</sup> (Fig 108 y 109).

---

<sup>227</sup> .- Sarmiento, M J. *José Antonio Sarmiento, alfarería contemporánea con fuego de leña*. En: Revista Internacional de Cerámica Nº 88. Año: 2003. pág, 26 – 29.



-Fig 108.-

*Cuenco Noborigama*

José Antonio Sarmiento



-Fig 109.-

*Vaso anagama*

José Antonio Sarmiento

Colección particular

Su búsqueda de *la grandeza de las cosas pequeñas* le ha llevado a esforzarse en rescatar la esencia de la cerámica, que nace de la espontaneidad de la arcilla y la energía del fuego.

Su amistad con el ceramista japonés Ryoji Koie <sup>228</sup> (Tokoname, 1938) y su estancia de aprendizaje en Japón, junto al grupo de los más prestigiosos artistas en cocción de leña, le han dado el suficiente conocimiento para construir en España su propio horno. Por ello, el horno en el que hoy trabaja aún los principios del *Anagama* y del *Noborigama*, en un espacio dividido en cuatro cámaras. Para estas atmósferas oxidantes utiliza el gres como material, para obtener los vidriados tradicionales del arte del té (Fig110).

En resumen, el arte cerámico de los primeros años del siglo XX en España supuso una rotura con la estética de la cerámica tradicional, una apertura creativa que democratizó los planteamientos estéticos hacia la apreciación de los objetos naturales, funcionales y sencillos, con una gran libertad creativa. Son obras intemporales que irradian autenticidad, fuerza interior. En ellas, el concepto de utilidad es sobrepasado por la dimensión que alcanza la belleza sincera, sin pretensiones. *Es la necesidad de no incorporar solamente la belleza de la perfección* (Kichizaemon Raku XV).

Este tipo de expresión plástica, requiere un esfuerzo por parte del espectador, ya que se escapa de los cánones tradicionales del gusto occidental. Es una nueva visión abierta para una nueva mirada de apreciación de los elementos, un nuevo modo de ver el arte abierto al diálogo y a la intemporalidad (Fig.111). Sentimientos y expresiones que subyacen en los principios estéticos del Chanoyu.



-Fig 111.-  
José Antonio Sarmiento  
Colección particular

---

<sup>228</sup>.- Ryoji Koie (Tokoname, 1938), en la obra de este prestigioso ceramista se sintetiza un pensamiento artístico de vanguardia con la sabiduría de la tradición. Destaca su reinterpretación de los tradicionales vidriados de Oribe aplicados sobre creativas e imaginativas formas.



(\*).- Grabado de Haku Maki (1924- 2000)

## V.- Conclusiones

---

La práctica del *Chanoyu* japonés, no solamente se centra en la preparación y servicio de la bebida del té, sino que en esencia es una experiencia de transformación de una actividad cotidiana en un arte de contemplación y búsqueda espiritual. Se trata de una *performance* basada en las relaciones de respeto y apreciación que se establecen entre el anfitrión y el invitado.

Esta destreza, desde su origen en el período Momoyama (1568 - 1600) hasta la actualidad, ha sufrido constantes cambios debido a las conexiones políticas y sociales que a lo largo del tiempo han fluctuado en torno al Arte del Té. Durante dicho período de tiempo se hace evidente que las modificaciones estéticas de los *Chanoyu no dôgu* se relacionan con el gusto e interés de las clases dirigentes y de los *chajin*, que influenciados por la estética del pensamiento Zen, llegaron a considerar las cerámicas cotidianas de belleza serena como recipientes apropiados en los que se encierra toda la esencia del *wabi-cha*, y al elevarlos al concepto de Arte provocaron una revolución estética que encaminó la cerámica japonesa tradicional hacia la modernidad.

Esta revuelta se plasmó en la orientación artística y creativa de la cerámica, que empezó a expresarse mediante nuevas técnicas y materiales como el gres, con acabados naturales de cenizas, las formas imperfectas y abstractas, los vidriados goteantes y las texturas ásperas. Aspectos en los que se encierra el germen de la estética actual que va a ser recogida por los ceramistas contemporáneos, tanto orientales como occidentales, y a que encuentran en las cualidades de la materia cerámica el principal motivo estético para su producción.

Tras tímidos intentos de coleccionismo de las cerámicas japonesas y objetos con connotaciones del Arte del Té en algunas de las principales cortes europeas, incluida la española, la diferencia estética y la modernidad de estas piezas hizo que fueran poco valoradas entre dichas élites. Hubo que esperar hasta la apertura de las Exposiciones Universales para que objetos y curiosidades asiáticas, particularmente de origen japonés,

invadieran los mercados europeos y americanos a finales del siglo XIX. Es a partir de este momento cuando las colecciones públicas empiezan a adquirir piezas de *Chanoyu*. La influencia de la nueva estética de las piezas cerámicas sin refinar, con formas irregulares y materiales humildes, se extendió rápidamente sobre las producciones occidentales.

Brotan nuevas posibilidades expresivas del material cerámico, nuevos barnices, nuevos métodos de aplicación, nuevas formas y originales efectos plásticos, que se manifiestan en la independencia creativa de lo sencillo, lo incompleto y lo espontáneo, dejando así que el material hable por sí mismo.

En España los museos, impulsados por la moderna sensibilidad de determinados coleccionistas, han podido reunir una importante muestra del Arte del Té entre sus colecciones. Además, desde finales del siglo XIX y sobre todo a partir de las primeras vanguardias del siglo XX, un destacado grupo de artistas provocó un giro espectacular en la cerámica española. Estos nuevos artistas, interesados en la cerámica como nuevo elemento de expresión contemporánea, intentaron crear algo diferente y personal, fijando toda su atención en la materia y calidades cerámicas, y enfocando sus creaciones hacia un lenguaje escultórico. La consecuencia final se resume en la descontextualización del objeto cerámico, al convertirlo en un espacio de expresión plástica cuya nueva valoración le da al objeto cotidiano el reconocimiento de obra de arte.

También me gustaría llamar la atención sobre otros aspectos como la evolución estética del *Chanoyu* a lo largo de su historia, ya que está íntimamente relacionada con el desarrollo personal del gusto de los principales Maestros de Té. Todo lo que pertenece al *Chanoyu* ha sido seleccionado de acuerdo a los cánones del gusto, acerca de los cuales los hombres más sensibles de Japón han reflexionado durante siglos. Aunque la elección generalmente es intuitiva, una cuidadosa medición de los objetos revela proporciones inesperadas, que pueden ser consideradas obras de geometría espontánea, es decir, un arte perfecto. Podríamos afirmar que el diseño, al ponerse al

servicio de los objetos de té, permitió combinar viejos y nuevos estilos en un arte más funcional y admirado.

Esta admiración es la que nos permite relacionar los *Chanoyu no dôgu* con el arte de exponer. De hecho la exposición, considerada como una práctica inmersa en la vida cotidiana japonesa, permite descubrir los aspectos escondidos de objetos artísticos. Los japoneses utilizan la exposición para ampliar la imagen de un objeto trascendiendo su límite temporal. Debe ser considerada como una mirada al objeto, realizada a propósito, para estimular la fantasía del espectador. Dentro del *Chanoyu* este hecho toma su importancia en el *tokonoma*, que ha sido habilitado en el *chashitsu* como espacio expositivo de los objetos cotidianos y decorativos que deben ser destacados por su valor artístico. Por tanto, la exposición, medio de expresión tradicional de la cultura japonesa se presenta siempre como un notable vehículo de comunicación entre el anfitrión y el invitado; en el caso del *Chanoyu* representa además una apertura en la mirada capaz de disolver cualquier frontera sobre lo artístico, pero también entre la modernidad y la tradición.

En las piezas de cerámica del *Chanoyu* conviven en perfecta armonía la sabiduría de la tradición y la fuerza de las ideas modernas; surge así un arte capaz de integrarse en la vida diaria a través de un objeto digno de ser admirado, lo que no significa que no pueda ser útil al mismo tiempo. Es precisamente este concepto en el que se basa el estudio de la estética cotidiana de los *chanoyu no dôgu* y su persistencia abstracta en los *yakimono* occidentales contemporáneos.

Destacar también la importante labor de rastreo de piezas realizada en distintas instituciones museísticas, que ha permitido poner de manifiesto en esta investigación la presencia de piezas de Chanoyu en las Colecciones Públicas Españolas. Este estudio se ha centrado sobre un total de 83 piezas, que actualmente se han diseminado por varios puntos de la geografía española y forman parte de las colecciones permanentes de los principales museos de nuestro país.

Gracias al “sencillo resplendor” de los *chadôgu*, hemos podido valorar y entender un arte complejo y poco estudiado en el que se encierra una gran riqueza estética y el peso de la tradición, no sólo del espíritu de Japón, sino también de otras culturas asiáticas como la china y la coreana.

Y finalmente la esencia de esta investigación queda perfectamente resumida en las palabras recogidas durante la entrevista a Eudal Serra. Este maestro que supo captar el espíritu de la filosofía y la estética que reside en el arte de la “imperfección perfecta”, fue consciente de que la cerámica japonesa, tanto por su calidad técnica como por su belleza y capacidad de sugerir, debe ser considerada como un medio expresivo con valores propios, no procedentes de ninguna otra rama de las artes plásticas.





(\*).- Grabado de Haku Maki (1924- 2000)

## VI.- Catálogo de *Chanoyu no dôgu*<sup>229</sup> en las Colecciones Públicas Españolas

---

El estudio e investigación del Coleccionismo de Arte Asiático en España es una consolidada tradición en la especialidad de Arte Oriental, que se viene desarrollando en los últimos años en distintos centros universitarios de nuestro país<sup>230</sup>. Sacar a la luz, los Bienes Culturales procedentes de Extremo Oriente que integran el Patrimonio Español, es una de las principales líneas de trabajo del *Grupo de Investigación Complutense Arte de ASIA*, del que soy miembro desde 1994.

Tomando como punto de partida el hecho de que los objetos “m useables” son documentos y que por lo tanto gozan de las mismas características que cualquiera de los soportes documentales, en este trabajo se han rastreado varios centros españoles, para poner de manifiesto la presencia de piezas de Chanoyu en las Colecciones Públicas Españolas.

Las piezas encontradas se hayan diseminadas por varios puntos de la geografía española y forman parte de las colecciones estables de los siguientes museos: Museo Nacional de Antropología, Museo Nacional de Artes Decorativas, Museo Cerralbo y Museo del Ejército, todos ellos en Madrid; Museo Etnológico de Barcelona, Museo de Zaragoza (Colección Torralba) en el, Museo de Bellas Artes de Bilbao (Colección Palacio), Museo de Arte Oriental de Valladolid y Colección de Arte Oriental en el Museo de la Real Academia de Santa Isabel de Hungría en Sevilla. De estas colecciones se han seleccionado un total de 83 piezas. A continuación recogemos un listado con la distribución de las mismas por museos:

---

<sup>229</sup> .- (Jp: *Dôgu: Herramientas*). *Chanoyu no dôgu*: Herramientas u Objetos de Chanoyu

<sup>230</sup> .- En las últimas décadas se han introducido y desarrollado, en las universidades españolas, materias relacionadas con las culturas orientales, prueba de ello es el auge de las asignaturas de Arte de Extremo Oriente que actualmente se imparten en tanto en la Universidad Autónoma como en la Complutense de Madrid, así como en: Universidad de Zaragoza, Universidad de Valladolid, Autónoma de Barcelona, Valencia y Castilla - La Mancha y Barcelona.

### **1.- Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid**

**Ficha: 1.-** INV: 18268. Chawan (Jian / Tenmoku). Dinastía Qing (1644 - 1911).  
Revival de la Dinastía Song del Norte (Siglos X-XII).-

### **2.- Museo Nacional de Antropología de Madrid**

**Ficha: 2.-** Kensui o Mizukoboshi de Bronce. Final de la Dinastía Qing (1644-1911).-

**Ficha: 3.-** Hibachi / Furo, Periodo Edo (1615 - 1868), Dinastía Chason (Yi) (1392 - 1910).-

### **3.- Museo Etnológico de Barcelona:**

**Ficha: 4.-** INV: 10526. Chawan de autor desconocido. Siglo XIX (ca.1860).-

**Ficha: 5.-** INV: 10068. Iahasuguchi Mizusashi de Ueda Naokata (padre) (1898 -1975).Siglo XX.-

**Ficha: 6.-** INV: 10214. Chawan de Ogawuara Torakichi. Siglo XX.-

**Ficha: 7.-** INV: 10201 Chawan de Kaneshije Tôyo (1896 - 1967).Siglo XX.-

**Ficha: 8.-** INV: 10186. Fukagata Kensui de Koy Rakuen. Siglo XX.-

**Ficha: 9.-** INV: 10586. Chawan de Murata Gen (1904 - 1988). Siglo XX.-

**Ficha: 10.-** INV: 10304. Mizusashi de Nakano Tochi. Siglo XX.-

**Ficha: 11.-** INV: 10180. Mizusashi de Mori Zenichiro.Siglo XX.-

**Ficha: 12.-** INV: 10072. Mizusashi de Yagi Kasuo. Siglo XX.-

**Ficha: 13.-** INV: 10066. Ruiza Mizusashi de Ueda Naokata (hijo). Siglo XX.-

**Ficha: 14.-** INV: 10206. Mizusashi de Ogawata Torakichi. Siglo .XX.-

**Ficha: 15.-** INV: 6222. Chawan de autor y fecha desconocido.-.

### **4.- Colección Palacio del Museo de Bellas Artes de Bilbao**

**Ficha: 16.-** INV: 82/949 Matcha Chawan atribuido a Rokouben Siglo XVIII.-

**Ficha: 17.-** INV: 82/ 980 Chawan .Siglos XIX - XX.-

**Ficha: 18.-** INV: 82/ 981 Chawan. Siglo XVIII - XIX.-

**Ficha: 19.-**INV: 82/1023 Chawan de Dôhatshi. Siglo XIX.-

**Ficha: 20.-** INV: 82/1088 Yunomi (Zakki). Siglo XIX.-

**Ficha: 21.-** INV: 82/1107 Chaire. Finales del Siglo XIX.-

**Ficha: 22.-** INV: 82/1110 Chaire. Siglos XVIII - XIX.-

**Ficha: 23.-** INV: 82/1117 Chaire. Siglos XIX - XX.-

**Ficha: 24.-** INV: 82/1162 Chaire Siglo XVIII - XIX.-

**Ficha: 25.-** INV: 82/1121 Chaire. Siglos XVII - XIX.-

**Ficha: 26.-** INV: 82/1163 Ôzara Siglos XVIII - XIX.-

- Ficha: 27.-** INV: 82/1115 Chaire estilo Raku. Siglo XVIII - XIX.-
- Ficha: 28.-** INV: 82/1138 Kôgo o Kobako. Siglos XVIII- XIX.-
- Ficha: 29.-** INV: 82/1141 Kôgo o Kobako. Siglos XVIII - XIX.-
- Ficha: 30.-** INV: 82/1145. Chawan estilo Raku. Siglos XVIII - XIX.-
- Ficha: 31.-** INV: 82/1047 Matcha Chawan. Siglos XVIII - XIX.-
- Ficha: 32.-** INV: 82/1148 Chawan tipo Tenmoku. Siglos XVIII - XIX.-
- Ficha: 33.-** INV: 82/1153. Yunomi estilo Ogata Kezan. Siglos XVIII - XIX.-
- Ficha: 34.-** INV: 82/1156 Chawan. Siglos XVIII - XIX.-
- Ficha: 35.-** INV: 82/157 Ôzara. Siglos XVIII - XIX.-
- Ficha: 36.-** INV: 82/1167 Yunomi. Siglos XIX - XX.-
- Ficha: 37.-** INV: 82/1081 Chawan estilo Raku. Siglos XVIII- XIX.-
- Ficha: 38.-** INV: 82/1084 Chaire. Siglos XVIII- XIX.-

**5.- Colección Federico Torralba del Museo de Zaragoza:**

- Ficha: 39.-** INV: 2002. 5. 209. Chawan estilo Shigaraki. Periodo Muromachi (1333- 1568)
- Ficha: 40.-** INV: 2002.5.0219. Tenmokudai. Siglo XIX.-
- Ficha: 41.-** INV: 2002.5.0220. Tenmokudai. Siglo, XIX.-
- Ficha: 42.-** INV: 2002.5.651. Chawan .Siglos XIX- XX.-
- Ficha: 43.-** INV: 2002 5.208. Chaire. Siglos, XVIII - XIX. (Revival XVII). -
- Ficha: 44.-** INV: 2002. 5. 210. Chawan estilo Raku. Siglos XVIII - XIX.-
- Ficha: 45.-** INV: 2002.5.211 Chawan estilo Shigaraki Siglos, XVIII - XIX. (Revival XVII). -

**6 - Museo de Arte Oriental de Valladolid:**

- Ficha: 46.-** Kensui o Mizukoboshi tipo Oribe. Periodo Meiji (1868 - 1912).-
- Ficha: 47.-** Mizusashi tipo Oribe. Período Meiji (1868 - 1912).-
- Ficha: 48.-** Chaire tipo Seto con Shifuko Período Meiji (1868 - 1912).-
- Ficha: 49.-** Chawan tipo Shino. Período Meiji (1868 - 1912).-
- Ficha: 50.-** Kama / Chagama de hierro Periodo Meiji (1868 - 1912).-
- Ficha: 51.-** Hibachi / Furo de hierro. Periodo Meiji (1868 - 1912).-
- Ficha: 52.-** AJ0302. Hibachi. Periodo Edo (1180 - 1868).-
- Ficha: 53.-** Tetsubin. Periodo Edo (1180 - 1868).-
- Ficha: 54.-** AJ029. Tetsubin de Ryubundo. Periodo Edo (1180 - 1868).-
- Ficha: 55.-** AJ031. Tetsubin de Seijudo Zukuri. Periodo Edo (1180 - 1868).-
- Ficha: 56.-** Chashaku de bambú. Periodo Meiji (1868 - 1912).-

**Ficha: 57.-** Chasen de bambú. Periodo Meiji (1868 - 1912).-

**Ficha: 58.-** Hishaku de bambú. Periodo Meiji (1868 - 1912).-

**Ficha: 59.-** Chadansu. Periodo Meiji (1868 - 1912).-

**Ficha: 60.-** INV: Kunichika 8 . Ukiyo-e de Kunichika Toyohara (1835 - 1900), Periodo Meiji (1868 - 1912).-

**Ficha: 61.-** INV: Gekkô 7. Ukiyo-e de Ogata Genkkô (1859 - 1920), Periodo Meiji (1868 - 1912).-

**Ficha: 62.-** INV: 709. Albúm ina coloreada. Mujer y Chanoyu no dôgu. Periodo Meiji (1868 - 1912).-

**Ficha: 63.-** INV: 709. Albúm ina coloreada. Dos m ujeres y Chanoyu no dôgu. Periodo Meiji (1868 - 1912) -

**Ficha: 64.-** AJ151. Cubierta de álbum de fotografías. Periodo Meiji (1186 - 1912)

### **7.- Museo del Ejército**

**Ficha: 65.-** INV: 43480. Natsum e / Chaire de m adera. Periodo Meiji (1868 - 1912).-

### **8.- Museo Cerralbo de Madrid**

**Ficha: 66.-** INV: 3145. Yunomi ao - oribe. Finales del Periodo Edo (1614 – 1868) o principios de la Era Meiji (1868 – 1911).-

**Ficha: 67.-** INV: 1686. Kyûsu de finales del Periodo Edo (1614-1868) o principios de la Era Meiji (1868 – 1911).-

**Ficha: 68.-** INV: 1687: Kyûsu de finales del Periodo E do (1614 – 1868) o principios de la Era Meiji (1868 – 1911).-

**Ficha: 69.-** INV: 3133: Kyûsu de finales del Periodo Edo (1614 – 1868) o principios de la Era Meiji (1868 – 1911).

**Ficha: 70.-** INV: 3138: Kyûsu de finales del Periodo Edo (1614 – 1868) o principios de la Era Meiji (1868 – 1911).

**Ficha: 71.-** INV: 3139: Kyûsu de de finale s del Periodo Edo (1614 – 1868) o principios de la Era Meiji (1868 – 1911).

**Ficha: 72.-** INV: 3140: Kyûsu de finales del Periodo Edo (1614 – 1868) o principios de la Era Meiji (1868 – 1911).

**Ficha: 73.-** INV: 3143: Kyûsu de finales del Periodo Edo (1614 – 1868) o principios de la Era Meiji (1868 – 1911).

**Ficha: 74.-** INV: 3144: Kyûsu de finales del Periodo Edo (1614 – 1868) o principios de la Era Meiji (1868 – 1911).

- Ficha: 75.-** INV: 3137 Kyûsu de finales del Periodo Edo (1614 – 1868) o principios de la Era Meiji (1868 – 1911).
- Ficha: 76.-** INV: 3130 Kyûsu de finales de l Periodo Edo (1614 – 1868) o principios de la Era Meiji (1868 – 1911).
- Ficha: 77.-** INV: 3132 Kyûsu de finales del Periodo Edo (1614 – 1868) o principios de la Era Meiji (1868 – 1911).
- Ficha: 78.-** INV: 3131 Kyûsu de finales del Periodo Edo (1614 – 1868) o principios de la Era Meiji (1868 – 1911). 2 Sellos, *Man-ko* y *nippôn*
- Ficha: 79.-** INV: 3141: Chawan de finales del Periodo E do (1614 – 1868) o principios de la Era Meiji (1868 – 1911).

#### **9.- Museo de la Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla**

- Ficha: 80.-** Kensui tipo Raku. Periodo Edo (1614 – 1868)
- Ficha: 81.-** Chawan tipo Raku. Era Meiji (1868 – 1911)
- Ficha: 82.-** Chawan tipo Shino. Era Meiji (1868 – 1911)
- Ficha: 83.-** Chawan tipo Shino. Era Meiji (1868 – 1911).
- Ficha: 84.-** Chawan Escuela de Artes Decorativas. Era Meiji (1868 – 1911).

Los materiales seleccionados se presentan en este trabajo mediante una ficha tradicional, siguiendo el modelo de las técnicas documentales<sup>231</sup> aplicadas en Museología. Es decir, aplicando un tratamiento analítico a cada una de las partes esenciales y constructivas del objeto. Esto ha dado origen a dos tipos de análisis: un examen tipológico y un estudio conceptual. Para el examen tipológico se han establecido varios campos que fijan los datos generales de identificación de la pieza, así como una somera descripción. En función de los datos obtenidos en el primer análisis, se pueden establecer una serie de características generales, las cuales son estudiadas de manera extensa y justificada en el apartado conceptual. Es aquí donde se asigna a cada objeto los criterios que permiten encuadrarlo dentro del marco artístico, que previamente se ha enunciado en el área anterior.

---

<sup>231</sup>.- En 1942 José María de Navascues, con objeto de crear un criterio único documental en los museos, formula *las instrucciones para la redacción del Inventario General, Catálogos y Registros en los Museos servidos por el Cuerpo Facultativo de Archivos Bibliotecas y Arqueólogos*. Estas instrucciones, que actualmente se siguen utilizando, han sido las de más amplia difusión y empleo en los museos españoles.

Dada la extensión y el número de campos, que las fichas normalizadas en los museos requieren actualmente, para este trabajo se ha utilizado la adaptación de la ficha normalizada realizada por la Escuela de Artes y Antigüedades de Madrid, centro del que he sido alumna durante dos años.

En relación a la documentación facilitada por las distintas instituciones, en la mayoría de los casos han sido datos mínimos de identificación (medidas, material, descripción) faltando en todos prácticamente, los expedientes que recogen los datos más precisos de cada pieza: forma de adquisición, lugar de producción etc. Las únicas excepciones son las procedentes del Museo Cerralbo y del Museo de la Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría cuyas piezas han sido catalogadas detalladamente en las publicaciones recogidas en este trabajo.

Con respecto a la cronología de las piezas estudiadas hay que señalar que no abarca un espectro de tiempo demasiado amplio, ya que la mayoría de las piezas son del siglo XIX o XX, excepto un *matcha chawan* y un *chaire* del Museo de Bellas Artes de Bilbao, que presentan en la parte inferior una etiqueta adhesiva en la que se ha manuscrito en tinta negra siglo XVIII.

Atendiendo a la recreación de tipologías en el Museo de Bellas Artes de Bilbao encontramos un *chawan* con un sello *Raku* que podría fecharse en el siglo XVII. Éste hecho se repite también en un *chawan* estilo *Shigaraki* y otro tipo *Raku* del Museo de Zaragoza. Así mismo en el Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid encontramos un *chawan* de la Dinastía Qing (1644 - 1911) que sigue los modelos Jian de la dinastía Song, que posteriormente fueron apreciados en Japón como piezas *Tenmoku*. Entre las producciones cerámicas de destacan los ejemplares que siguen las tipologías de: Henan (Centro - Norte de China), Shigaraki, Mushiake, Bizen, Mashiko, Karatsu, Shigaraki, Tamba, Oribe, Seto, Raku, Shono y E-Shino.

Aunque en la información facilitada por las distintas instituciones ya se recoge la autoría de algunas de las piezas, tal es el caso de los *chawan* de *Kaneshige Tōyo* y *Murata Gen* del Museo Etnológico de Barcelona, o los sellos de los cuencos del tipo *Raku* de la Colección Torralba del Museo de Zaragoza, o de la Colección Palacio del Museo de Bilbao y del Museo de la Real Academia de Santa Isabel de Hungría en este

trabajo de investigación se ha realizado una amplia labor documental sobre las características de la producción de la mayoría de los maestros catalogados; así mismo se ha intentado identificar algunas marcas de producción que aparecen en los pies de varias piezas.

Como se ha podido ver en la lista de piezas anteriormente señalada, además de los objetos cerámicos, algunos museos han facilitado información sobre otros objetos: fotografías, grabados o incluso instrumentos relacionados con la actividad del Chanoyu. Este hecho responde al objetivo principal de este trabajo: recopilar el mayor número de piezas que, en relación con el Arte del Té, se puedan encontrar en las colecciones públicas españolas, también se les ha añadido otros ejemplos pertenecientes a colecciones europeas, americanas y particulares.

En la denominación tipológica o clasificación genérica de los objetos se ha seguido la clasificación japonesa utilizada en los catálogos consultados, y en el caso de las piezas de procedencia china se ha utilizado los términos japoneses, ya que este estudio está centrado en el Arte del Té en Japón y no en China.



## VI.1.- Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid

La colección de arte asiático que custodia el MNAD es una de las más importantes que posee el Estado Español, no sólo por el gran número de piezas, cerca de 2000, sino también por la diversidad de los materiales y por el valor material de los objetos que lo conforman.

Geográficamente esta colección abarca las zonas de Extremo Oriente (China, Japón y Corea) Asia Meridional (India y Sri Lanka) y del Sudeste Asiático (Indonesia e Indochina). El mayor volumen de piezas procede de China y pertenece mayoritariamente a las dos últimas dinastías Ming (1368 - 1644) y Qing (1644 - 1911). El grupo de piezas procedente de Japón pertenece, salvo en excepciones, a los períodos Edo (1615- 1868) y Meiji (1868 - 1912).

Es interesante destacar la historia de la procedencia de estos objetos, muy especialmente los procedentes de China, ya que en la mayoría de los casos fueron solicitados<sup>232</sup> por el Rey Carlos III para incrementar las colecciones del Gabinete de Historia Natural creado bajo su reinado en 1773. Su formación tuvo como base la *Colección de Objetos Raros y Curiosos* que D. Pedro Franco Dávila poseía, constatando durante años su insistencia para ofrecérsela al monarca. Desde 1945<sup>233</sup> esta colección se encuentra depositada en el Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid.


---

<sup>232</sup>.- En 1784, el Gobierno Español encarga a D. Juan de Cuellar, que iba a iniciar un viaje por las Islas Filipinas como Naturalista de la Compañía de Filipinas, que recoja objetos diversos destinados al Gabinete de Historia Natural.-

<sup>233</sup>.- Entre la documentación rastreada en el Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid hemos encontrado la relación nº 5 del Museo Arqueológico Nacional con fecha de 7 de noviembre de 1945, de los objetos de la Sección de Etnología del Museo Arqueológico Nacional, que por orden de la Dirección General de Bellas Artes de 4 de julio de 1942 habían pasado a integrar la colección del Museo de Artes Decorativas de Madrid.-

A pesar de la interesante historia de la procedencia de la Colección Oriental del Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid, la pieza china relacionada con el Chanoyu fue adquirida por el Estado en pública subasta en 1990:

*Pieza Jian / Tenmoku de la Dinastía Song del Sur, s. X- XII, adquirida por OM. Del 20 de marzo de 1990 por la que se ejerce el derecho de tanteo para el Estado sobre esta pieza subastada por Fernando Durán en Madrid el 15 de marzo de 1990. Lote nº 615. Publicado en el BOE de 14 de junio de 1990 con el nº 13603.*

<b>FICHA 1</b>		
<b>INV:</b>	18268	
<b>DENOMINACIÓN</b>	Chawan (Jian / Tenmoku /Kesan Tenmoku)	
<b>AUTOR:</b>	Desconocido	
<b>FECHA:</b>	Dinastía Qing (1644 - 1911) Reviva l de la D inastía Song del Norte (X – XII)	
<b>PRODUCCIÓN</b>	Henan ( Centro -Norte de China)	
<b>MATERIAL</b>	Gres Vidriado	
<b>MEDIDAS:</b>	7 x 13 cm.	
<b>TÉCNICA:</b>	<p><b>Constructiva:</b> Modelado / Horneado (altas temperaturas entre 1230° y 1300°)</p> <p><b>Decorativa:</b> Vidriado natural denominado <i>Piel de Liebre</i> (óxido férrico cocido en oxidación)</p>	
<b>CONSERVACIÓN</b>	Buena	
<b>DESCRIPCIÓN</b>	<p>Cuenco de pequeño tamaño y factur a simple. Presenta un cuerpo duro y brillante de color marrón que es cubierto con un vidriado grumoso y denso. El borde fino y bien terminado, para que resulte agradable a los labios. En el fondo, viscoso y espeso, se han creado distintos tonos y jaspeados conocidos con el nombre de <i>piel de liebre</i>. La base es un anillo circular aplicado al borde esbozado, <i>wa kodai</i>. El barniz exterior, cubre casi toda la superficie hasta que se para poco antes de llegar al pie, acumulándose en una espesa gota, <i>uchigake</i>, que deja ver el cuerpo color chocolate.</p>	
<b>INSCRIPCIONES</b>	<p>Aunque en esta pieza no aparecen, es frecuente encontrar caracteres inscritos en la base, que pueden relacionarse con el nombre del propietario o la marca del alfarero, que permitiría identificarlos y así poder recuperar su obra después de estar en un horno comunitario</p>	

<b>PROCEDENCIA</b>	OM. De 20 de marzo de 1990 por la que se ejerce el derecho de tanteo para el Estado sobre esta pieza subastada por Fernando Durán en Madrid el 15 de marzo de 1990. Lote nº 615. Publicado en el BOE de 14 de Junio de 1990 con el nº 13602.
<b>LOCALIZACIÓN ACTUAL:</b>	Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid.
<b>PIEZAS SIMILARES:</b>	Valenstein, S. <i>Handbook of chinese ceramics</i> (1994) Tregear, M. <i>La ceramique Song</i> (1990) <i>The Shogun Age Exhibition</i> , from The Tokugawa Art Museum, Japan (1997) <a href="http://www.e-yakimono.net/guide/html/tenmoku.html">www.e-yakimono.net/guide/html/tenmoku.html</a> <a href="http://www.kyohaku.go.jp/eng/dictio/data/touji/tenmoku.htm">www.kyohaku.go.jp/eng/dictio/data/touji/tenmoku.htm</a> <a href="http://www.2000cranes.com/Koji-Kamada.htm">http://www.2000cranes.com/Koji-Kamada.htm</a>

## **ESTUDIO RAZONADO:**

Aunque la técnica de la cerámica vidriada, se considera que fue introducida en Japón en la segunda mitad del s. VII procedente del sur de Corea, será en China durante la dinastía Song (960 – 1279), cuando alcanzó su mayor innovación tecnológica. La utilización de barnices, conseguidos a base de cenizas, permitió crear objetos de uso cotidiano, que se caracterizaban por tener unos colores oscuros que iban desde el marrón al negro. Esta nueva técnica va a ser exportada a Japón especialmente en la zona de Seto, donde durante el período Kamakura (1185 - 1333) alcanzará un gran desarrollo.

Durante la dinastía Song el gran despelle fue alcanzado en la técnica extractiva del carbón permitió elevar el nivel tecnológico de la producción cerámica, ya que el carbón, al ser inflamable, beneficiaba las altas temperaturas de los hornos. De esta manera las pastas, esmaltes y colorantes experimentaron una mayor reacción química. Los hornos que más destacaron por la calidad de sus *chawan* fueron los de Jian, en la provincia de Jianxi, al sur de China.

Los adelantos técnicos facilitaron poder trabajar con nuevos materiales, como era el caso del gres, pasta cerámica arcillosa, opaca y dura, de textura pétrea, que debe ser cocida a altas temperaturas (1230° - 1300°) para alcanzar un color gris o marrón. El gres es una preparación a base de arcillas, caolines y cuarzo con un agregado de feldespato, carbonato de calcio o magnesio. Para conseguir el aspecto vidriado, el gres se cubría con barnices oscuros, que se obtenían tras la saturación del óxido de hierro y la mezcla de cenizas.

Tradicionalmente se tendía a la eliminación de las impurezas de hierro que contenían las arcillas, pero sabiamente dosificado, el hierro permite obtener vidriados de gran belleza y sofisticación, como es el caso de esta pieza, en la que podemos apreciar decoraciones de “piel de liebre”. El hierro funciona como colorante al ser incluido en forma de hematita (sesquióxido de hierro de color rojo pardo), que al reaccionar con las altas temperaturas se convierte en monóxido de hierro, que además de influir en el color es un poderoso fundente. De esta manera el óxido se desprende, y en los vidriados con mucho feldespato y alta viscosidad, al fusionarse se forman burbujas. Éstas al estabilizarse forman una capa cristalizada de la que se desprenden con facilidad cristales

de tritóxido de hierro. Estos son de color rojo o plata con brillo metálico. Este tipo de efectos se conocen con el nombre de *gotas de aceite o yuteki*.

Por otra parte, la presencia del hierro, al disminuir la temperatura de maduración, puede hacer correr el vidriado, aunque la viscosidad se suele controlar con alumina (óxido de aluminio). El sabio control de la misma es lo que da a algunos esmaltes de hierro una de sus más bellas características: la acumulación de barniz en la parte inferior de la pieza. En el lenguaje estético japonés esto se llama *nadare*, que se puede traducir como “corrimiento”. Esta cualidad se hace perfectamente visible en la pieza analizada.

El nombre de las piezas *Jian* proviene de la localidad de Jian-ning, al norte de Fujian, en cuyos hornos se fabricaban desde el s. X. Durante el período Kamakura fueron conocidos en Japón como *kensan*, traducción japonesa de los caracteres chinos: *cuenco pequeño y poco profundo de Jian*, aunque son más conocidos por la denominación Tenmoku, en relación a las montañas chinas de Tianmu, en la provincia de Zhejiang, lugar donde fue adquirido el primer ejemplar que llegó a Japón. *Cuando Toshiro regresó a Japón se estableció en la región de Seto, cerca de la actual ciudad de Nagoya, donde empezó a producir objetos cerámicos según las formas que había visto en China, especialmente los modelos Jian de la época Song. De esta forma se inicia en Japón un estilo llamado Tenmoku* (G. Gutiérrez, 1993:276). Según Rivier (1992:335) esta tipología de piezas fue identificada en 1935 por J.S. Plummer.

Esta pieza que sigue la tipología de las piezas Song, representa la esencia plástica de los ideales filosóficos y estéticos del Chanoyu, ya que en ella se encierran los conceptos de *sabi*, *wabi* y *shibui* que Sen no Rikyū (1520 – 1590), como hemos visto, una de las principales figuras de la historia estética japonesa, plasmó en el arte del té. El concepto de *sabi*, belleza esencial, está transmitido por la forma sencilla de este objeto cotidiano, cuyo origen se encuentra en los cuencos de arroz utilizados por los campesinos coreanos. Es un objeto sencillo pero de gran perfección, cuya belleza, al no ser forzada por la forma, permite al artista lograr una auténtica espontaneidad en la creación, llegando a sugerir niveles de rudeza mediante la pobreza de sus materiales. Entramos así en contacto con el segundo concepto *wabi*, o búsqueda de la belleza inherente de las cosas. Esta simplicidad esencial, lograda mediante la economía de los

recursos materiales, facilita la libertad artística permitiendo alcanzar una belleza espiritual. Se crea un objeto que aparentemente no resulta bello, cuya forma tosca sin pulimentar hace pensar que no ha sido acabado. Esta tendencia a lo imperfecto nos lleva al tercer concepto esencial del arte japonés el *shibumi*, o la unión del *sabi* y el *wabi*, mediante la cual se alcanza una belleza superior. Este arte interior informal, se caracteriza por la falta de límite de enmarcación de la obra, la cual tiende a lo inacabado. De esta manera se sugiere abrir una puerta de diálogo con cada espectador, que mentalmente tenderá a desarrollar la obra, creando así infinitas soluciones en la idea original del artista.

Además de las características técnicas y estéticas ya señaladas en este estudio, esta pieza representa uno de los más claros ejemplos del gusto *karamono*, cosas chinas, que desde finales del s. XII hasta finales del s. XVI atrajeron tanto a los maestros de Chanoyu como a la alta aristocracia japonesa, coleccionista de este tipo de objetos. Según Guth (1996:49) *a principios del s. XVI, un cuenco tenmoku podía alcanzar el precio de 1000 kan (un kan equivale a 3,76 kilos de plata), siendo por tanto más valorado que la pintura*

## VI. 2.- *Museo Nacional de Antropología de Madrid*

La colección de arte oriental del Museo Nacional de Antropología de Madrid ha pasado por diversas fases. En 1875, el doctor González Velasco (1815 – 1882) fundador del museo, crea la sección de Historia del Trabajo y de Antropología, en el primer Museo Anatómico o Antropológico. Fue entonces cuando se adquirieron algunos objetos chinos y japoneses de la actual colección.



En 1908, procedentes del Museo de Ultramar ingresan diversos objetos pertenecientes a Taiwan, se trataba de piezas chinas de arte tanto como de carácter antropológico de los distintos grupos étnicos autóctonos. Entre 1920 y 1922, siendo director D Manuel Antón, se potencian las adquisiciones por compra o por donación.

Entre 1936 – 1939 se produce la reestructuración en los depósitos de distintos Museos Nacionales, que da lugar a intercambios; así en 1948 se recibe una colección procedente del Museo Arqueológico Nacional.

En 1989 se produce la donación de la colección privada del Sr. Santos Munsuri. La mayoría de los objetos estaban relacionados con el Budismo de China, Tíbet, Nepal, Tailandia y Japón.

En 1992 entra la colección formada por el etnólogo alemán: Qari Sighardt Seipoldy (1915 – 1958), integrada por 2500 objetos de los cinco continentes, entre los que se encuentran las dos piezas chinas estudiadas por estar relacionadas con el Chanoyu. En el libro de inventario del coleccionista, facilitado por el museo, aparecen recogidas dichas piezas. Junto a ellas aparece la fecha 1975 como posible fecha de adquisición realizada por el Sr. Seipoldy.



<b>FICHA: 2</b>		
<b>INV</b>		
<b>DENOMINACIÓN:</b>	<i>Kensui o Mizukoboshi</i>	
<b>AUTOR:</b>	Desconocido	
<b>FECHA:</b>	Final de la Dinastía Qing (1644 - 1911)	
<b>PRODUCCIÓN:</b>	China	
<b>MATERIAL</b>	Bronce	
<b>MEDIDAS</b>	16 x 20cm	
<b>TÉCNICA:</b>	<b>Constructiva:</b> Fundido / Molde <b>Decorativa:</b> Relieve a molde	
<b>CONSERVACIÓN</b>	Buena	
<b>DESCRIPCIÓN</b>	Recipiente con forma globular de la que arranca el cuello, este se abre en una boca amplia con labio moldurado. El cuerpo se levanta sobre un pie de anillo esbozado. Decoración a molde con motivos geométricos que recorren la parte inferior del vientre, en la parte superior se presentan motivos vegetales y animales. grabados	
<b>INSCRIPCIONES:</b>	En el lateral de la parte superior aparece impreso un sello cuadrado con cuatro caracteres chinos en caligrafía cursiva, cuya traducción es: <i>Sello del Gran País</i> . Cerca del sello se encuentra otro tipo de escritura de letras que a veces pueden asociarse con <i>Gusto por las aguas</i> .	
<b>PROCEDENCIA</b>	Colección Carl Sigwardt Seipoldy. Pieza adquirida por el Museo Nacional de Antropología de Madrid en 1992.	
<b>LOCALIZACIÓN ACTUAL:</b>	Museo Nacional de Antropología de Madrid.	

<b>EXPOSICIONES:</b>	Del 23 de febrero al 30 de abril de 1995 formó parte de la exposición <i>China Minorías Étnica</i> , celebrada en este mismo museo.
<b>PIEZAS SIMILARES</b>	<i>Chanoyu, The Urasenke tradition of tea</i> (1988) Catalogue of selected masterpieces (1984) <i>Japon, Saveurs et Sérénité</i> (1995) <a href="http://www.trocadero.com/stores/dmitry/items/494775/item494775.html">www.trocadero.com/stores/dmitry/items/494775/item494775.html</a>

## **ESTUDIO RAZONADO:**

El Chawan, utilizado en una reunión de té, debe ser aclarado por dentro y por fuera antes y después de hacer el té en ellos, por tanto es necesario un utensilio para verter en él las aguas residuales. El *kensui* o *mizukoboshi* es el recipiente que cumple esta función. Normalmente se coloca en un lugar apartado en la estancia de té, ya que resulta una descortesía que se encuentre a la vista del invitado. Este tipo de pieza puede ser realizada en madera o en materiales cerámicos, pero es el metal el material más comúnmente utilizado para la elaboración de este tipo de objetos.


Aunque esta pieza es china, debemos señalar que a causa de la gran difusión que alcanzó el Chanoyu durante el período Muromachi (1337 –1573), en Japón la producción de los humildes recipientes de agua, tanto para contener como para hervir, se convirtió en uno de los géneros más apreciados del arte de los herreros. Surgieron importantes industrias productoras de estos utensilios en Tenmōyo, (prefectura de Tochigi) y en Ashiya, (prefectura de Fukuoka).

La áspera superficie de este recipiente, que conserva su natural rugosidad, sugiere la rudeza del material y la espontaneidad de la creación artística. Junto a esto podemos apreciar la austera decoración en relieve, que aleja a la pieza de toda ostentación innecesaria. Esta tendencia a lo imperfecto y a la simplicidad tanto en las formas como en las decoraciones, relaciona este objeto con los tres principios estéticos *sabi*, *wabi*, *shibumi* que desde Sen no Rikyū (1520 – 1590) están presentes en la historia del arte japonés.

Si analizamos los elementos iconográficos representados y las letras a vuelo de pincel que aparecen junto al sello, podríamos encontrar un hipotético significado relacionado con el gusto por el agua y el viaje de los letrados chinos. La importancia del agua ya aparece señalada en los antiguos textos chinos, considerada como elemento primordial de vida y símbolo del taoísmo. La imagen alude también al mundo vegetal, que en sus arterias eleva el agua de la tierra; de esta manera se consigue una fuente inagotable de alimento. Por otra parte, podemos encontrar el elemento del viento reflejado en la figura del pájaro. El viento remueve la superficie del agua y así se manifiestan los efectos visibles de lo invisible. Esto señala que el corazón está libre de

prejuicios, de modo que está capacitado para acoger la verdad. En esta pieza ha sido representada, una vez más de manera sutil y sin apenas elementos perturbadores, la concentración que subyace en la experiencia estética del Chanoyu.

Chanoyu consiste también en saber plasmar el espíritu de la naturaleza en una combinación armoniosa entre el cielo y la tierra, y en percibir la presencia de los cinco elementos tal como se encuentran en la naturaleza. El agua es, por tanto, uno de estos cinco elementos y debe ser sacada del refrescante pozo de la naturaleza para degustar uno mismo el sin sabor y neutralidad proporcionados por ella. Por otra parte, cuando se vierte el agua en el tazón, no es sólo agua lo que se vierte en él, muchas cosas entran en él, buenas y malas, puras e impuras, cosas que nunca se pueden verter salvo en el propio inconsciente.

<b>FICHA 3</b>	
<b>DENOMINACIÓN:</b>	<i>Hibachi /Furo</i> Tipo: <i>Kanae</i>
<b>AUTOR:</b>	Desconocido
<b>FECHA:</b>	Período Edo (1615 - 1868) ( Japón) / Dinastía Yi (Korea)
<b>PRODUCCIÓN:</b>	Japón / Korea
<b>MATERIAL</b>	Gres
<b>MEDIDAS</b>	Al: 15 ø 21cm
<b>TÉCNICA:</b>	<b>Constructiva:</b> Modelado <b>Decorativa:</b> Vidriado
<b>CONSERVACIÓN</b>	Buena
<b>DESCRIPCIÓN</b>	Recipiente de forma redondeada y cuerpo calado. Presenta tres patas y dos asas. Decorado con un enrejado de alambre superpuesto creando diseños de rombos.
<b>PROCEDENCIA</b>	Colección Qarl Sighardt Seipoldy. Pieza adquirida por el Museo Nacional de Antropología de Madrid en 1992.
<b>LOCALIZACIÓN ACTUAL:</b>	Museo Nacional de Antropología de Madrid.
<b>EXPOSICIONES:</b>	Del 23 de febrero al 30 de abril de 1995 formó parte de la exposición <i>China Minorías Étnicas</i> , celebrada en este mismo museo.
<b>PIEZAS SIMILARES</b>	<i>Chanoyu, The Urasenke tradition of tea</i> (1988) <i>Catalogue of selected masterpieces</i> (1984) <i>Japon, Saveurs et Sérénité</i> (1995)

## **ESTUDIO RAZONADO:**

El calendario anual del Chanoyu, basado en los cambios estacionales, comienza a principios del mes de noviembre con la apertura del hogar *ro* y de la rotura del sello con el que se cierra el tarro de las hojas de té, para empezar a utilizar el té nuevo con el que comienza el año nuevo del té.

Una vez que todos los invitados están en el interior del *chashitsu* comienza el protocolo de colocación del carbón de leña para quemar en el interior del brasero <sup>234</sup>. Durante los meses de verano, en Japón de mayo a noviembre, se utilizaba un tipo de brasero portátil similar a la pieza estudiada. Se trata de una marmita de tres pies, fuertes y elevados. Presenta una boca ancha que se remata en tres pequeñas pestañas, sobre las que se acopla el hervidor, y dos asas realizada en gres, todo ello barnizado. Esta tipología que se denomina *kanae* podía estar realizada en distintos materiales: bronce, hierro o cerámica. La variedad de las formas depende de la época del año en que sea utilizado. Durante los meses más cálidos (mayo octubre) se utiliza el brasero portátil *hibachi*, que era usado en Japón desde finales del período Nara (710 - 784 ó 794) para calentar el agua de la caldera. Aunque, los primeros braseros de bronce procedentes de China fueron introducidos en Japón en el siglo XIV, éstos fueron transformados en braseros de barro para ser adaptados a la manera del té japonés, facilitando que un mismo brasero fuera utilizado con varias calderas y ampliando así las posibilidades artísticas para cada ocasión. En el caso de la pieza estudiada podemos encontrar una gran influencia de los braseros coreanos de la dinastía Kôryô (918 - 1392), tal y como se puede apreciar en la pieza que se custodia en el Museo de Artesanía Japonesa de Tôkyo, *Nihon Mingeikan*



---

<sup>234</sup>. - *Hibachi*: Es la palabra japonesa para denominar a un tipo de recipiente en el cual se coloca carbón de leña para quemar.

### VI.3.- Museo Etnológico de Barcelona

El Museo Etnológico de Barcelona custodia más de 24000 piezas procedentes de culturas no europeas, entre ellas la mejor representada es la japonesa. Los fondos japoneses del Museo comprenden más de 3700 obras, que van desde el arte de la prehistoria al período Edo (s XVII – XIX), siendo este último el que ofrece más piezas.

La base de estas colecciones se formó gracias a diversas campañas de recolección directa en Japón realizadas en los años 1957, 1961, 1964 y 1968, por un colaborador del museo, el escultor catalán Eudald Serra Guell, gran conocedor del país y de su cultura, dado el largo tiempo que vivió en Japón (1935 a 1948).

Eudald Serra, fue discípulo del escultor Ángel Ferrant en la Escuela de Artes y Oficios de Barcelona, de quien aprendió el rigor técnico y el gusto por la expresión del acabado de las formas, así como el interés hacia nuevas experiencias plásticas.

En 1935, se traslada a Japón en un viaje de fin de carrera junto un grupo de alumnos de la Universidad de Barcelona. Una vez allí se sintió fascinado por la cultura y los paisajes nipones, decidiendo quedarse a vivir en Kobe. En 1936 estalla en España la Guerra Civil, por lo que Serra, al no estar de acuerdo con los ideales franquistas, quedó aislado, ya que las autoridades del consulado tomaron partido por esta ideología. Serra pierde su empleo en Kobe y se ve obligado a vivir de sus propios recursos, sin conocer a penas a nadie y desconociendo la lengua. Pero su carácter emprendedor le permitió adaptarse paulatinamente y así entrar en contacto con un grupo de artistas japoneses. Nos referimos al movimiento de arte popular *Mingei*, donde conoció a importantes ceramistas de aquella época, como *Shoji Hamada* (1894 -1978), que formaban parte de esta Sociedad de Arte Popular dirigida por *Soetsu Yanagi* (1889 -1961) en Mashiko.


En 1942 y 1943, Serra tiene gran éxito en su trabajo llegando a exponer en Kobe y Osaka. En 1948 regresa a Barcelona, donde entra en contacto con la Escuela de Altamira y el recién creado Museo Etnológico. En 1949 el museo adquiere dos colecciones de piezas japonesas de Eudald Serra.

En 1957 Serra regresa a Japón con un presupuesto de 120000 Ptas. facilitado por el Ayuntamiento de Barcelona, para recoger piezas de etnología y arte popular destinadas al Museo Etnológico. Consigue traer 861 objetos.

En 1961, realiza una segunda campaña de estudio y recolección de piezas en Japón, centrándose en la colección de cerámica tradicional. De las 865 piezas que adquirió, 550 eran objetos de gres, cerámica y porcelana. Entre estas piezas estaban algunas de las que presentamos en este trabajo. En 1964 realiza la tercera campaña a Japón de la que consigue traer 834 piezas.

Aunque las piezas seleccionadas para este trabajo posiblemente fueron adquiridas en las campañas de 1957 y 1961, el Museo Etnológico de Barcelona realizó, en 1961 y 1964, dos exposiciones para presentar las piezas de etnología y arte popular que habían sido adquiridas en dichos años. En el catálogo de 1961, se acopian casi 500 objetos cerámicos que recogen una amplia muestra de los principales centros de producción de Japón: Mashiko, Seto, Tajimi, Minono, Gifu, Shigaraki, Tokonabe, Kyoto, Kanazawa, Wakayama, Tamba, Bizen, Kurashiki, Hagi, Fugina, Yumachi, Yasu, Matsue, Koishiwara, Karatsu, Kuromuta, Tatara, Sarayama, Nae shirogawa, Fukuoka, Onda, Kagoshima, Riumonji, Futagawa, Kokura, Arita y Kyu-Shiu. Entre estos objetos destacan varias piezas de Chanoyu: 14 *chawan*, 11 *kyûsu*, 19 *chatsubo* y 10 *mizusashi*. Así mismo, en el catálogo de 1964 aparece una colección de 24 teteras metálicas, 1 *mizusashi* de bronce, 8 *chagama* u olla para hervir el agua también metálicas y 3 *kobukusa* o tapetes de papel pintado para la ceremonia.



<b>FICHA 4</b>		
<b>INV</b>	10526	
<b>DENOMINACIÓN:</b>	<i>Chawan.</i>	
<b>AUTOR:</b>	Desconocido	
<b>FECHA:</b>	s. XIX. (ca 1860)	
<b>PRODUCCIÓN:</b>	<i>Shimane – ken</i> (Isla de Honshu). Horno de Fujina (Yatsuka)	
<b>MATERIAL</b>	Gres Vidriado	
<b>MEDIDAS</b>	16 x 8cm	
<b>TÉCNICA:</b>	<b>Constructiva:</b> Modelado / Horneado <b>Decorativa:</b> <i>kairagui</i> ( cubierta craquelada)	
<b>CONSERVACIÓN</b>	Buena	
<b>DESCRIPCIÓN</b>	Recipiente en for ma <i>hatazori-gata</i> , labio curvo, de pequeño tamaño y factura sim ple. Presenta un vidriado suave y craquelado de color beige consistente en una ligera cubierta de óxido de hierro. La boca, muy abierta e irregular, no describe un círculo perfecto. En el tacto de las paredes se percibe la hu ella rugosa del torno. En el interior de la base alta se descubre el trabajo de la espátula de m adera, que deja sin cer rar el círculo inferior, creando así un pie partido, <i>wari kôdai</i> .	
<b>PROCEDENCIA</b>	Comprado a un anticuario de <i>Shimana – Ken</i> en 1961, durante la segunda cam paña de estudio y recolección de piezas japonesas realizada por Eudald Serra, con un presupuesto facilitado por el Ayuntam iento de Barcelona, entidad a la que pertenece el museo.	
<b>LOCALIZACIÓN ACTUAL:</b>	Museo Etnológico de Barcelona	
<b>EXPOSICIONES:</b>	Aparece con el nº 536 en el catálogo o <i>Exposición de Cerámica y Arte Popular Japonés</i> .	
<b>PIEZAS SIMILARES</b>	<i>Japon, Saveurs et Sérénité</i> (1995)	

## ESTUDIO RAZONADO:

El segundo gran maestro de la Vía del Té fue Takeno Jôô (1502 – 1555). Sus enseñanzas abrieron nuevos caminos en el Chanoyu, ya que restringió los utensilios de té a sesenta piezas, seleccionadas todas ellas en función de sus características de sabi y wabi. Estas llegaron a ser conocidas como *las exquisitas piezas de Jôô*. Consideraba, que todo utensilio que fuera demasiado artificioso debía de ser rechazado, ya que en el salón de té todo debía estar en armonía. Así, hacia mediados del s. XVI, se empezó a generar un nuevo planteamiento estético basado en el gusto hacia los objetos naturales y simples de origen coreano *korai o koryo*.


A diferencia de los cuencos chinos, utilizados desde su origen para beber té, los cuencos coreanos eran simples cuencos de arroz utilizados por los campesinos. Estos fueron modificados en Japón para las necesidades de la ceremonia. Estas piezas respondían a los conceptos de sabi y wabi, ya que, aunque encerraban en su textura cambiante un aspecto gastado y rudo, no se separaban de la elegancia exigida por los ideales estéticos del Chanoyu, de esta manera estos objetos populares alcanzaron el rango de arte.

Hacia mediados del XVI, una de las formas más apreciadas para este tipo de cuencos eran del tipo *Ido*, éstos se caracterizaban por sus bases altas y paredes muy abiertas, en las que las huellas dejadas por las vueltas del torno se hacen fácilmente visibles. El material utilizado para estos objetos solía ser arcilla gruesa. En la pieza estudiada podemos apreciar que se trata de un gres, pasta cerámica arcillosa de textura pétrea. Esta última cualidad se hace más marcada mediante el craquelado, *kairagi*, que da al cuenco el aspecto de una roca natural. Las altas temperaturas del horno y la utilización de barnices a base de hierro, permitían obtener una gama de colores entre el beige y el rosa melocotón.

De esta manera, a finales del XVI, gran número de artesanos del sur de Corea se trasladan a Japón para abrir nuevos hornos y talleres, gracias a los cuales implantarían su estilo. La aldea de Fujina está situada en una pequeña loma junto al lago de Shinji. En este lugar, comienza en 1764 la historia de los hornos de Shimana-ken, con la

familia Funaku. La gran perfección técnica alcanzada en estos hornos permitió obtener una variada producción de piezas. Éstas se van a distinguir por dos características principales: los vidriados y el carácter popular de las cerámicas. La utilización de óxidos de plomo para la creación de barnices va a permitir obtener vidriados claros, que van desde el llamativo amarillo hasta el blanco.

Aunque en los hornos de Fujina se van a producir piezas que siguen el estilo comercial de los diseños de Satsuma o de la época Meiji, va a ser gracias a las piezas de carácter popular por las que van a alcanzar su máxima fama. Alrededor de estos hornos se va a crear el movimiento de arte popular *Mingei*, cuyo máximo representante va a ser Shoji Hamada (1899-1978). El concepto *Mingei* pretende plasmar en la cerámica el concepto de la belleza Zen.

<b>FICHA 5</b>		
<b>INV</b>	10068	
<b>DENOMINACIÓN</b> :	<i>Mizusashi</i> Tipo: <i>Iahasuguchi</i>	
<b>AUTOR:</b>	Ueda Naokata (1898 - 1975)	
<b>FECHA:</b>	s. XX	
<b>PRODUCCIÓN:</b>	<i>Shiga – ken</i> (Isla de Honshu). Horno de Shigaraki	
<b>MATERIAL</b>	Gres Vidriado	
<b>MEDIDAS</b>	25 x 10cm	
<b>TÉCNICA:</b>	<b>Constructiva:</b> Torno / Horno <b>Decorativa:</b> <i>Ishihaze</i> (explosión de piedra) / <i>hidasuki</i> (marcas de fuego) / <i>higawari</i> (cambios producidos por el fuego)	
<b>CONSERVACIÓN</b>	Buena	
<b>DESCRIPCIÓN</b>	Recipiente de forma cilíndrica con base y tapa redondas. Presenta un cuerpo duro, brillante, con tonalidades delicadas y cambiantes: marrón, beige y negro. Textura rugosa y gruesa. Pomo, <i>tsunami</i> , en forma de botón redondo sobre la tapa. Ésta, encaja perfectamente en el cuerpo mediante la acanaladura que abre paso a la boca, la cual se encaja en un resaca sobre el canto, <i>orimagate tsukuruki</i> .	
<b>INSCRIPCIONES:</b>	En la base aparecen los kanji del apellido de Naokata.-	
<b>PROCEDENCIA</b>	Donado al Museo Etnológico de Barcelona en 1961 por Ueda Naokata.-	
<b>LOCALIZACIÓN ACTUAL:</b>	Museo Etnológico de Barcelona	
<b>EXPOSICIONES:</b>	Aparece con el n.º 79 en el catálogo <i>Exposición de Cerámica y Arte Popular Japonés</i> . Expedición de 1961 realizada en el Museo Etnológico de Barcelona en ese mismo año.	

<b>PIEZAS SIMILARES</b>	<p><i>Japon, Saveurs et Sérénité</i> (1995), <i>Momoyama. La Edad de Oro del Arte Japonés</i> (1995).</p> <p><a href="http://www.trocadero.com/stores/japanesepottery/items/511783/item511783.html">http://www.trocadero.com/stores/japanesepottery/items/511783/item511783.html</a></p>
-----------------------------	--

### ESTUDIO RAZONADO:


El *mizusashi*, es la primera pieza que el maestro coloca en la estancia donde va a tener lugar la representación de Chanoyu, de ella se saca el agua fría que debe ser añadida al hervidor. Los primeros recipientes de este tipo eran porcelanas de origen chino de la dinastía Song del Sur (960 – 1279) y Yuan (1279 – 1368), pero pronto recipientes de carácter popular, provenientes del Sudeste Asiático, Filipinas y Corea van a influir en la estética de estos utensilios.

Los primeros mizusashi de fabricación japonesa se empezaron a realizar hacia mediados del s. XVI, en los hornos de Binzen y Shigaraki, que recogen la influencia de la tradición de la cerámica Sue, de origen Coreano. Estos centros alfareros se van a caracterizar por la realización de formas simples y tubulares, cuyo principal interés reside en la calidad de la pasta, conseguida mediante una controlada cocción.

Las piezas realizadas en Shigaraki son una de las mejores representaciones de la estética del Chanoyu dictada por el maestro Takeno Jôô (1502-1555), es decir, formas puras, toscas e irregulares, que no disimulan las calidades del material en que han sido realizadas. Expresan el deseo de plasmar la íntima belleza de los objetos familiares. En general se trataba de piezas utilitarias, jarras de alimentos usadas por los campesinos, jarras funerarias usadas en los templos o simples recipientes para el grano que fueron adaptadas como floreros *kensui* o *mizusashi*.

Los efectos naturales del material se consiguen gracias al tipo de arcilla utilizada; ésta contiene una alta proporción de sílice y feldespato, por lo que es necesaria una alta temperatura de cocción (1300°). Las impurezas que presentan son pequeños trozos de feldespato, que tras una cocción insuficiente tienden a salir a la superficie de la pasta, produciendo así los brillos de piedra tan apreciados por los maestros de té.




El apellido Ueda pertenece a una de las antiguas y prestigiosas familias de ceramistas de Shigaraki, la cual, actualmente y después de quince generaciones, sigue trabajando en estos hornos. *Ueda Naokata* IV (1898-1975) es conocido por sus trabajos denominados *ko - Shigaraki*, o Shigaraki antiguo, caracterizados por sus vidriados naturales de ceniza y tonos pardos.

<b>FICHA 6</b>	
<b>INV</b>	10214
<b>DENOMINACIÓN:</b>	<i>Chawan.</i>
<b>AUTOR:</b>	Ogawuara Torakichi
<b>FECHA:</b>	s. XX
<b>PRODUCCIÓN:</b>	Provincia de Okayama. Horno: Mushiake
<b>MATERIAL</b>	Gres Vidriado
<b>MEDIDAS</b>	13x 8 cm.
<b>TÉCNICA:</b>	<b>Constructiva:</b> Torno / Horno <b>Decorativa:</b> <i>hidasuki</i> (cuerda de fuego)
<b>CONSERVACIÓN</b>	Buena
<b>DESCRIPCIÓN</b>	Recipiente de pequeño tamaño y factura simple, <i>goki - gata</i> . Presenta un cuerpo suave de color verde-gris, del que sobresale una base más oscura a modo de decoración esquemática. La boca, perfectamente pulida, describe un círculo perfecto. El vidriado exterior se para poco antes de llegar al borde del pie, dejando sin cubrir un fino anillo, <i>wa kôdai</i> , que permite apreciar el tono oscuro de la base.
<b>PROCEDENCIA</b>	Comprado en 1961 durante la segunda campaña de estudio y recolección de piezas japonesas realizada por Eudald Serra, con un presupuesto facilitado por el Ayuntamiento de Barcelona, entidad a la que pertenece el museo.
<b>LOCALIZACIÓN ACTUAL:</b>	Museo Etnológico de Barcelona.
<b>PIEZAS SIMILARES</b>	<i>Japon, Saveurs et Sérénité</i> (1995)

## ESTUDIO RAZONADO:

El celadón (Jp: *seiji*), es un tipo de vidriado de origen chino, que alcanza su esplendor con la Dinastía Song (960 - 1270); se obtiene a alta temperatura en una atmósfera de reducción. La pieza estudiada puede considerarse como un revival de dicha técnica, al presentar una cubierta vidriada en verde – gris y textura suave. Los trabajos del horno *Mushiake* se van a caracterizar por los tonos verde – gris, acompañados por refinados efectos de color marrón rojizo.

Los celadones de gres porcelánico, ya se conocían desde la época de las Seis Dinastías, pero alcanzaron su máximo esplendor durante la dinastía Song, momento en que la producción de estas piezas se va a extender hasta el Próximo Oriente, Indochina, Japón y Corea. El celadón, es un tipo de gres o porcelana decorada con una cubierta feldespática, que contiene una elevada proporción de óxido de hierro. En un horno de atmósfera reducida se puede obtener una gran variedad de tonos verdes. Estos tonos característicos son el resultado de la mezcla de un baño de barbotina (arcilla semilíquida) con óxido de hierro. De esta manera se obtiene un verde casi transparente, así como un vidriado de extraordinaria calidad y textura viscosa. Aunque generalmente las decoraciones que acompañan a este tipo de piezas suelen responder a la técnica del modelado o la superposición, también es frecuente encontrar zonas que no han sido cubiertas por el barniz de manera que, al ser introducidas en el horno, adquieren un tono rojo pardo que contrasta con el resto de la pieza. Los japoneses denominan *tobi-seiji* o “celadón quemado”, a los celadones que tienen alguna mancha parda o marrón. En la pieza estudiada podemos apreciar esta técnica decorativa, así como este tipo de manchas en el borde del labio, que produce la sensación de tratarse de una pieza apolillada o anticuada. Esta imperfección buscada, no lleva a la idea de la espontaneidad creativa de los objetos que aparentemente no han sido resueltos.

<b>FICHA 7</b>	
<b>INV</b>	10201
<b>DENOMINACIÓN:</b>	<i>Chawan. Korai</i>
<b>AUTOR:</b>	Kaneshige Tôyo (1896-1967). Propiedad Cultural Intangible en 1954. Tesoro Nacional Viviente en 1956 <i>Ningen-Kokuho</i> . 
<b>FECHA:</b>	s. XX
<b>PRODUCCIÓN:</b>	Provincia de Okayama.Horno: Imbei (Bizen)
<b>MATERIAL</b>	cerámica vidriada
<b>MEDIDAS</b>	13x 9 cm.
<b>TÉCNICA:</b>	<b>Constructiva:</b> Modelado / Horno <b>Decorativa:</b> Vidriado natural / Espátula
<b>CONSERVACIÓN</b>	Buena
<b>DESCRIPCIÓN</b>	Recipiente de forma irregular <i>kutsu - gata</i> . Presenta un cuerpo brillante en el que se puede apreciar los distintos tonos de color pardo, mientras que el interior y gran parte del labio son de color chocolate o rojizo. Al carecer de pie se apoya totalmente sobre la base plana. Al exterior presenta decoraciones realizadas con espátula.
<b>INSCRIPCIONES:</b>	Marca personal del autor, <i>kamajrushii</i> , no aparece en esta pieza 
<b>PROCEDENCIA</b>	Comprado en 1961, durante la segunda campaña de estudio y recolección de piezas japonesas, realizada por Eudald Serra con un presupuesto facilitado por el Ayuntamiento de Barcelona, entidad a la que pertenece el museo.



<b>LOCALIZACIÓN ACTUAL:</b>	Museo Etnológico de Barcelona.
<b>EXPOSICIONES:</b>	Aparece con el nº 212 en el catálogo o <i>Exposición de Cerámica y Arte Popular Japonés</i> . Expedición de 1961 realizada por el Museo Etnológico de Barcelona en ese mismo año.
<b>PIEZAS SIMILARES</b>	<i>Japon, Saveurs et Sérénité</i> (1995), <i>Kaneshige Tôyo</i> , (1996)


## ESTUDIO RAZONADO:

Durante el s.V, llegaron a Japón alfareros coreanos, que trajeron con ellos un tipo de cerámica sagrada denominada Sue o Iwaibe. Comparada con la cerámica existente en el archipiélago nipón, ésta supuso un gran avance técnico ya que al cocerse a temperatura mucho más elevada permitía que fuese más duradera. Este nuevo producto extranjero pronto alcanzó gran popularidad en los centros cerámicos tradicionales del Japón. Se puede decir por tanto, que Tamba, Tokonome, Binzen y Shigaraki, encierran gran parte de la tradición de la cerámica de Sue. La cerámica de Binzen fue realizada en Imbe, cerca de Okayama, destacando su producción principalmente durante los s. XVI y XVII. Sin embargo, las piezas diseñadas en Binzen para el Chanoyu alcanzaron su máxima popularidad durante el período Kamakura (Siglos XII - XIV).

La cerámica realizada en Bizen se caracteriza por la utilización de un barro rojizo, tendente a pardo, y con una cubierta casi opaca y carente de brillos metálicos. Son objetos que pretenden potenciar la belleza sencilla y natural del material. Los diseños decorativos suelen ser simples líneas o rayados, realizados con pajas o con la espátula, dotando a las piezas de un indudable sentido abstracto.

Kaneshige Tōyo (1896-1967), fue el primer ceramista de Binzen designado Tesoro Nacional Viviente en 1955. Nació en una antigua familia de Binzen. Hacia 1930 comenzó a revitalizar los sistemas de producción tradicionales. Redescubre el método de procesar la arcilla, siguiendo el sistema tradicional que durante el período Momoyama se realizaba en Bizen. En sus producciones intenta recuperar el *shibui* de estas antiguas manufacturas, plasmando en el sabor de la arcilla ásperos parches de ceniza o, como en el caso de la pieza estudiada, pequeñas manchas de sésamo producidas por las cenizas del pino rojo.

En 1996 en el Museo de Okayama, se realizó una exposición retrospectiva de este ceramista. En ella se exhibieron 194 trabajos, desde el período Taisho hasta sus últimos años. La mayoría de estos trabajos seguían el estilo de Binzen, aunque también se presentaron varios trabajos inspirados en el estilo de otros centros de producción.

<b>FICHA 8</b>		
<b>INV</b>	10186	
<b>DENOMINACIÓN:</b>	<i>Fugata Kensui</i>	
<b>AUTOR:</b>	Koy Rakuen	
<b>FECHA:</b>	s. XX	
<b>PRODUCCIÓN:</b>	Provincia de Hokayama (Isla de Honshu) Imbe (Bizen)	
<b>MATERIAL</b>	Gres / Vidriado	
<b>MEDIDAS</b>	15 x 14 cm.	
<b>TÉCNICA:</b>	<b>Constructiva:</b> Modelado / Raspado / Horno <b>Decorativa:</b> Vidriado	
<b>CONSERVACIÓN</b>	Buena	
<b>DESCRIPCIÓN</b>	Recipiente para agu a fría, form a y base cuad radas, de aspecto toscos. Presenta un cuerpo duro de color marrón oscuro, con una mancha de vidriado m ás clara en la parte central. La textura rugosa de las paredes exteriores, perm ite apreciar las huellas onduladas del torno, éstas han sido suavizadas m ediante el empleo del raspador.	
<b>PROCEDENCIA</b>	Comprado en 1961, durante la segunda cam paña de estudio y recolección de piezas japonesas realizada por Eudald Serra, con un presupuesto facilitado por el A yuntamiento de Barcelona, entidad a la que pertenece el museo.	
<b>LOCALIZACIÓN ACTUAL:</b>	Museo Etnológico de Barcelona.	
<b>EXPOSICIONES:</b>	Aparece con el nº 197 en el catálogo <i>Exposición de Cerámica y Arte Popular Japonés</i> . Expedición de 1961 realizada en el Museo Etnológico de Barcelona en ese mismo año.	
<b>PIEZAS SIMILARES</b>	<i>Japon, Saveurs et Sérénité</i> (1995)	


## ESTUDIO RAZONADO:

La cerámica japonesa empezó a sufrir modificaciones a partir del s. XV, momento en que los Maestros de Té comienzan a considerar los centros de producción local. Esto permitió impulsar o transformar los objetos populares y convertirlos en creaciones artísticas. La cerámica, que logró la expresión de la belleza más pura a través de formas extremadamente rústicas e irregulares, fue la realizada en los hornos de Bizen. En ella se llega a reflejar de modo plástico dos ideas fundamentales de la estética japonesa: *wabi*, *shibumi*.

La cerámica de Bizen se fabrica en la actualidad en la ciudad de Bizen, prefectura de Okayama, que en el pasado fue uno de los principales centros de producción de este género tan representativo del arte japonés. Los hornos de Binzen estaban situados en un eje de circulación marítimo terrestre, al borde del mar interior de Japón, por tanto fueron de los primeros hornos que llamaron la atención de los maestros de té. Destaca la figura de Murata Jûkô, que a finales del s. XV, se sintió atraído por las cerámicas de cuerpos marrón rojizo y colores accidentales, que se realizaban en estos centros. Pero será en 1525 cuando su sucesor, Takeno Jôô, modifique la producción de Binzen, de modo que los *mizusashi*, se convirtieron en la cerámica más célebre de esta manufactura.

Estas primeras cerámicas para el té son simples formas tubulares, que intentan representar el aspecto de las maderas de colores naranjas o violáceos, los cuales varían dependiendo de la temperatura de cocción. A finales del s. XV se convertirá en un centro dinámico de producción, al adoptar la nueva estructura del gran horno, *ogama*, que anteriormente había sido adoptado en Mino y en Seto. No se trataba de un horno enterrado en el suelo, sino de una superestructura de arcos elevados sobre pilares interiores. Las grandes dimensiones de estos hornos permitieron aumentar considerablemente la producción y realizar una cocción a fuego directo. Hay que tener en cuenta que en la composición de las arcillas utilizadas existía una elevada proporción de hierro.

La producción de Binzen en el s. XIV pasó de una cerámica gris negra con cocción reductora a otra parda y rojiza o parda negra, *yokishime*, que era sometida a altas temperaturas con cocción oxidante, estableciéndose así una de las características propias de las cerámicas de Binzen. El tipo de arcilla utilizado en estos alfares responde a tonalidades sobrias entre el pardo negro y el pardo rojizo. La búsqueda de efectos sobre la superficie es uno de los principales atractivos de los hornos de Binzen, por tanto, es frecuente encontrar en estas piezas un barniz básico amarillo oscuro, que parece haber sido espolvoreado con granos de sésamo; este efecto accidental, *goma-yu*, se consigue a base de cenizas de pino rojo o tras envolver parcialmente la pieza en paja húmeda con sal. A partir del s. XVI se empezaron a producir piezas como los *mizusashi* de gran sencillez, en las que se acentúan los efectos decorativos mediante la utilización del raspador. A finales del s. XVI, los rasgos redondos se deforman debido a la manipulación del torno.

<b>FICHA 9</b>	
<b>INV:</b>	10586
<b>DENOMINACIÓN</b>	<i>Yunomi</i>
<b>AUTOR</b>	Murata Gen (1904 - 1988)
<b>FECHA</b>	s. XX
<b>PRODUCCIÓN:</b>	Prov. de Tochigi (Isla de Honshu) Horno: Mashiko
<b>MATERIAL:</b>	Gres / Vidriado
<b>DIMENSIONES</b>	11 x 9 cm.
<b>TÉCNICA:</b>	<b>Constructiva:</b> Torno / Horno <b>Decorativa:</b> <i>e-garatsu</i> . Pinceladas de óxido de hierro
<b>CONSERVACIÓN</b>	Buena
<b>DESCRIPCIÓN</b>	Recipiente de cuerpo corto y cilíndrico, <i>hatsutsu-gata</i> , de gres color claro cubierto por un vidriado blanco o amarillento, denso y brillante. El borde fino y bien terminado. En el tacto de las paredes interiores se percibe la huella rugosa del torno. La base es un pie cortado en un borde esbozado. El barniz exterior se separa poco antes de llegar al pie. La decoración bajo cubierta realizada en color negro representa motivos geométricos que señalan la parte frontal de la pieza.
<b>PROCEDENCIA</b>	Comprado en 1961, durante la segunda campaña de estudio y recolección de piezas japonesas, realizada por Eudald Serra, con un presupuesto facilitado por el Ayuntamiento de Barcelona, entidad a la que pertenece el museo.
<b>LOCALIZACIÓN ACTUAL:</b>	Museo Etnológico de Barcelona
<b>EXPOSICIONES</b>	Aparece con el nº 596 en el catálogo de la <i>Exposición de Cerámica y Arte Popular Japonés</i> . Expedición de 1961 realizada por el Museo Etnológico de Barcelona
<b>PIEZAS SIMILARES</b>	<i>Japon, Saveurs et Sérénité</i> (1995). <i>Cerámica japonesa de los tres últimos siglos</i> (1986)

## ESTUDIO RAZONADO:


La historia de la cerámica de *Mashiko*<sup>235</sup> nace con la llegada de Sôji Hamada en 1924. El interés que este gran ceramista mostró hacia la recuperación y conservación de la cerámica japonesa contribuyó a implantar este espíritu en sus seguidores. Tal es el caso del autor de la pieza estudiada, de la que podemos considerar que guarda gran parte de la influencia de la cerámica de Shino.

Durante el Período Momoyama, en la localidad de Mino, se creó un gran centro cerámico del que salieron las escuelas japonesas de Shino y Oribe. Los objetos creados en Shino se caracterizaban por estar recubiertos por barnices feldespáticos de tonos blancos y amarillos, que generalmente solían ir acompañados con decoraciones bajo cubierta, realizadas con pinceladas amplias y fluidas en color negro, debido a la utilización de óxido de hierro. Las decoraciones realizadas mediante pincel, son ejecutadas con gran naturalidad y rapidez.

Murata Gen (1904 -1988), uno de los grandes ceramistas de Mashiko, vinculado al movimiento Mingei, fue aprendiz de Hamada. Se caracterizó por un trabajo profundo relacionado con la energía interior del ceramista. La utilización de arcillas gruesas y pesadas y el dinamismo de las pinceladas a base de óxido de hierro de las decoraciones casi caligráficas, nos muestran a un artista, que intenta expresarse con arrojo intemporal en el medio cerámico, porque domina el gusto de la arcilla y la espontaneidad del pincel.

---

<sup>235</sup> Mashiko: Aldea de la prefectura de Tochigi. Durante el período Edo fueron famosos los recipientes cerámicos destinados a utensilios de cocina. A partir de 1853 algunos de sus hornos, comenzaron a reproducir cerámicas que seguían los estilos Shimotsuke y Sôma, que a partir de 1919 fueron impulsados por Sôji Hamada.

<b>FICHA 10</b>		
<b>INV</b>	10304	
<b>DENOMINACIÓN</b>	<i>Mizusashi</i>	
<b>AUTOR</b>	Nakano Tochi	
<b>FECHA</b>	s. XX	
<b>PRODUCCIÓN</b>	Prov. de Saga (Isla de Kyushiu) /Horno: Karatsu	
<b>MATERIAL:</b>	Gres / Vidriado	
<b>DIMENSIONES</b>	18 x13	
<b>TÉCNICA</b>	<b>Constructiva:</b> Torno / Horno <b>Decorativa:</b> <i>e- garatsu</i> . Pinceladas de óxido de hierro	
<b>CONSERVACIÓN</b>	Buena	
<b>DESCRIPCIÓN</b>	<p>Recipiente de base redonda, sobre la que se levantan unas paredes bulbosas, que se estrechan en la parte central para arrancar nuevamente de forma recta hasta la boca redonda y bien rematada. En ella se encaja la tapa <i>otoshibuta</i>, en cuya concavidad central se ha instalado el pomo, <i>tsumami</i>. La textura rugosa en la parte baja, se produce por una decoración picada en cada vuelta del torno.</p> <p>Cubierta blanca - gris feldespática y decoraciones florales de color negro, realizadas con óxido de hierro <i>e- garatsu</i>.</p>	
<b>INSCRIPCIONES</b>	No presenta	
<b>PROCEDENCIA:</b>	Comprado en 1961, durante la segunda campaña de estudio y recolección de piezas japonesas, realizada por Eudald Serra, con un presupuesto facilitado por el Ayuntamiento de Barcelona, entidad a la que pertenece el museo.	
<b>LOCALIZACIÓN ACTUAL:</b>	Museo Etnológico de Barcelona	
<b>EXPOSICIONES</b>	Aparece con el nº 315 en el catálogo de la <i>Exposición de Cerámica y Arte Popular Japonés</i> . Expedición de 1961 realizada por el Museo Etnológico de Barcelona	
<b>PIEZAS SIMILARES:</b>	<i>Japon, Saveurs et Sérénité</i> (1995).	




## ESTUDIO RAZONADO:

En la segunda mitad del s. XVI, los hornos de Karatsu, en la provincia de Saga, fueron abiertos por emigrantes coreanos. La proximidad geográfica de esta región con la península de Corea, favoreció los intercambios comerciales y la llegada de ceramistas coreanos, a los que se les demandaban piezas que siguiesen el estilo implantado por Takeno Jôô (1505 – 1555), quien consideraba que cada utensilio que fuera demasiado *cursi* debía ser rechazado, prefiriendo piezas de formas simples y tubulares, cuyo principal interés residía en la calidad de la pasta así como en los accidentes de cocción sabiamente controlados. Jôô utilizará utensilios creados por artistas japoneses y desarrollará el estilo Shino. Las piezas Shino son bastante pesadas y están recubiertas por una gruesa capa feldespática con brillos metálicos que surgen de forma irregular sobre la superficie. Su decoración consiste en diseños estilizados de flores, plantas o paisajes. La característica principal de estas piezas es su irregularidad y simplicidad.

Las primeras piezas cocidas en los hornos, instalados cerca del castillo feudal de Karatsu, seguían las técnicas de los hornos del norte de Corea, produciendo piezas que iban del blanco al gris. Tras la campaña militar de Hideyoshi en Corea (1592 – 1597), muchos ceramistas fueron capturados y llevados a Japón, donde desarrollaron sus actividades cerámicas. De esta manera, se introdujo una nueva tecnología, gracias a la utilización de los hornos en escalera y también a un nuevo modelo del torno de pie. Esto, permitió diversificar la producción, siguiendo el estilo coreano de la primera época Choson.

En los hornos de Karatsu se adoptaron las prestigiosas técnicas de pintura, denominadas *eggaratsu*, de gran importancia para el desarrollo de esta técnica en Mino. Las decoraciones de óxido de hierro, realizadas mediante una rápida ejecución del pincel, guardan un gran naturalismo en los motivos de carácter vegetal o zoomórfico y una gran abstracción en las decoraciones geométricas. Es evidente, la similitud existente, entre las piezas de origen coreano y las realizadas en los hornos de Karatsu, pero gracias a las aportaciones técnicas de los ceramistas emigrantes de Corea, los ceramistas japoneses pudieron crear un estilo nuevo, adaptando el dinamismo y la grafía coreana a la búsqueda estética del Chanoyu.

<b>FICHA 11</b>		
<b>INV:</b>	10180	
<b>DENOMINACIÓN</b>	<i>Mizusashi</i>	
<b>AUTOR</b>	Mori Zenichiro	
<b>FECHA:</b>	s. XX	
<b>PRODUCCIÓN:</b>	Prov. de Okayama (Isla de Honshu) / Horno: Imbe (Bizen)	
<b>MATERIAL:</b>	Gres / Vidriado	
<b>DIMENSIONES</b>	16 x16	
<b>TÉCNICA</b>	<b>Constructiva:</b> Modelado / Horno <b>Decorativa:</b> Vidriado natural	
<b>CONSERVACIÓN</b>	Buena	
<b>DESCRIPCIÓN</b>	Recipiente de base redonda sobre la que se levanta una pared de pasta gruesa y áspera, a cuyos lados se han insinuado dos orejas <i>mimi</i> , a modo de asas. La tapa <i>futa</i> , también redonda, presenta una cavidad central en la cual se ha instalado el pomo, <i>tsumami</i> . Esta encaja perfectamente sobre las paredes, <i>otoshibuta</i> .	
<b>INSCRIPCIONES:</b>	No presenta	
<b>PROCEDENCIA</b>	Comprado en 1961 durante la segunda campaña de estudio y recolección de piezas japonesas, realizada por Eudald Serra, con un presupuesto facilitado por el Ayuntamiento de Barcelona, entidad a la que pertenece el museo.	
<b>LOCALIZACIÓN ACTUAL:</b>	Museo Etnológico de Barcelona	
<b>EXPOSICIONES</b>	Aparece con el nº 191 en el catálogo de la exposición de <i>Cerámica y Arte Popular Japonés</i> . Expedición de 1961 realizada por el Museo Etnológico de Barcelona	
<b>PIEZAS SIMILARES:</b>	<i>Japon, Saveurs et Sérénité</i> (1995).	


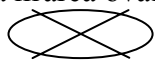
## ESTUDIO RAZONADO:

Como ya hemos señalado anteriorm ente (ver nº de INV: 10201 y 10186), Bizen crea un tipo de producción cerám ica que se conoce desde el período Ka makura; sus cerámicas, tras haber sido cocidas a altas tem peraturas en hornos del tipo *anagama* o *noborigama*, producen una cubierta natural marrón.

Las piezas m ás comunes suelen s er gra ndes vasijas o recipientes para agua, almacenamiento de com ida o grano, así com o botellas para sake, m orteros y cuencos. En las cerámicas de Bizen podemos distinguir varios tipos, pero el que corresponde a la pieza estud iada es el d e la cerám ica *hidasuki*, que destaca por el control al que es sometida durante la cocción. El térm ino *hidasuki* proviene de hi, fuego, y dasuki, cordón, esto se refiere a las m arcas que aparecen en la superficie de la pieza. Para conseguir las los ceramistas debían envolverlas o tapar las piezas con paja o algas de alta combustión. Al elevarse la tem peratura surg ían las m arcas características de estas piezas.

Otra de las características que podemos apreciar en esto s objetos es el contraste entre mate y brillante que se establece en la superficie, esto se debe en gran medida a la presencia de impurezas en la pasta.

Dentro de las producciones de Bizen, se puede distinguir un tipo de cerám ica destinada a rituales y funerales, la cual se denomina Imbe-yaki, horno del que procede esta pieza; en dicho lugar también se encuentra el *Bizen Tôgei Kankan*, museo en el que se custodian las mejores producciones de Bizen.


<b>FICHA 12:</b>		
<b>INV</b>	10072	
<b>DENOMINACIÓN</b>	<i>Mizusashi</i>	
<b>AUTOR</b>	Yagi Kasuo	
<b>FECHA</b>	s. XX	
<b>PRODUCCIÓN:</b>	Kyôto	
<b>MATERIAL:</b>	Gres	
<b>DIMENSIONES</b>	12 x 18	
<b>TÉCNICA</b>	<b>Constructiva:</b> Torno / Horno <b>Decorativa:</b> Estrellas de cuarzo	
<b>CONSERVACIÓN</b>	Buena	
<b>DESCRIPCIÓN</b>	Recipiente de forma cilíndrica, base y tapa ovalada. Sobre la tapa aparece un pequeño canutillo a modo de pomo. Las impurezas de la pasta color chocolate permiten valorar la textura de la pieza.	
<b>INSCRIPCIONES:</b> <b>Marcas:</b>	En la base presenta una marca ovalada en la que se ha inscrito una X y cuatro puntos: 	
<b>PROCEDENCIA:</b>	Comprado en 1961, durante la segunda campaña de estudio y recolección de piezas japonesas, realizada por Eudald Serra, con un presupuesto facilitado por el Ayuntamiento de Barcelona, entidad a la que pertenece el museo.	
<b>LOCALIZACIÓN ACTUAL:</b>	Museo Etnológico de Barcelona	
<b>PIEZAS SIMILARES</b>	Sadler, (1968). Saint - Grilles, (1983). Simpson, (1980) <i>Japon, Saveurs et Sérénité</i> (1995).	

## ESTUDIO RAZONADO:

Los alfares de Kyôto ocupan un puesto principal en la historia del desarrollo técnico de la cerámica japonesa. A partir del periodo Edo (1615 – 1868), Kyôto empieza a destacar como gran centro cerámico, llegando incluso a rivalizar con Seto. Nace así la escuela cerámica de *Kyô-yaki* (cerámica de Kyôto, cerámica de la capital). Esta nueva escuela recogía gran parte de la tradición china y coreana. Hacia finales del s. XVII, la adopción del barniz de colores permite a los ceramistas de esta región usar técnicas similares a las del continente (empiezan a realizar decoraciones en azul cobalto, y hacia mediados de siglo también utilizan barnices de colores aplicados sobre cubierta, todo ello sobre gres).

Hay que destacar los nombres de los maestros de té Furuta Oribe (1543 – 1615) y Kabori Enshu (1576 – 1647), cuyos trabajos contribuyeron a impulsar una alta calidad en la cerámica del Chanoyu, porque sus piezas empezaron a destacar por la simplicidad y la rudeza. Fueron numerosos los hornos construidos en torno a esta capital imperial, de ellos podemos destacar: Awataguchi, Kiyomitsu y Yasaka, situados en los barrios orientales y Mizoro-ga-ike en el barrio septentrional de la ciudad. Kiyomizu fue uno de los primeros hornos que rompió con la tradición de realizar porcelana exclusivamente. Awataguchi, bajo la dirección de Okuda Eisen, comenzó a crear versiones japonesas de la porcelana china. Aunque este horno no estuvo activo durante mucho tiempo, sus trabajos lograron destacar por su valor estético.

En resumen, la gran importancia de las cerámicas de Kyôto reside en la novedosa técnica y en la variedad de estilos, desde la porcelana de origen chino hasta las más rústicas piezas de Chanoyu, como es el caso del objeto presentado. Debemos destacar en este recipiente su topografía, que nos es transmitida por el tacto a través de la impureza del material.

<b>FICHA 13</b>	
<b>INV</b>	10066
<b>DENOMINACIÓN</b>	<i>Ruiza Mizusashi</i>
<b>AUTOR</b>	Ueda Naokata (hijo) (1899 –1975)
<b>FECHA</b>	s. XX
<b>PRODUCCIÓN</b>	Prov. de Siga - ken (Isla de Honshu) / Horno: Shigaraki
<b>MATERIAL:</b>	Gres / Vidriado
<b>DIMENSIONES</b>	13 X16 cm.
<b>TÉCNICA:</b>	<b>Constructiva:</b> Modelado / Horno <b>Decorativa:</b> Aplicación espirales en relieve
<b>CONSERVACIÓN:</b>	Buena
<b>DESCRIPCIÓN</b>	Recipiente de forma bulbosa. Sobre la base redonda se levantan las paredes, que sufren un estrangulamiento a la altura del cuello para abrirse nuevamente en una gran boca redonda. El labio está formado por un grueso anillo, en el que se ha encajado la tapa, <i>orimagete tsukuruki</i> , con un pomo, <i>tsunami</i> , central. A los lados, a la altura del cuello, presenta cuatro decoraciones en relieve en forma de espiral. En la superficie se aprecia un claro contraste entre mate y brillante, con matices de color que van del verde al pardo, así como la alternancia en la textura entre suave y rugosa.
<b>PROCEDENCIA</b>	Comprado en 1961, durante la segunda campaña de estudio y recolección de piezas japonesas, realizada por Eudald Serra, con un presupuesto facilitado por el Ayuntamiento de Barcelona, entidad a la que pertenece el museo.
<b>LOCALIZACIÓN ACTUAL:</b>	Museo Etnológico de Barcelona
<b>EXPOSICIONES:</b>	Aparece con el nº 77 en el catálogo de la <i>Exposición de Cerámica y Arte Popular Japonés</i> . Expedición de 1961 realizada por el Museo Etnológico de Barcelona.


## ESTUDIO RAZONADO:

Como ya hemos señalado previamente (ver nº de INV: 10608), la cerámica de Shigaraki estaba dispersa a lo largo de una amplia zona entre el sur del lago Biwa y la actual Kyôto. Fueron los primeros hornos que se establecieron durante el s XIII.

En un principio su uso era estrictamente rural, pero a principios del s. XV empezó a ser muy apreciado por los maestros de Chanoyu. En el s. XVI, algunos alfareros de Shigaraki se desplazaron a la zona de Iga, donde continuaron haciendo el mismo tipo de cerámica, aunque empezaron a manifestar características propias. En estos hornos se producía una cerámica aparentemente tosca, incluso pétrea, pero bajo esa aparente rusticidad se esconde la inspiración en la naturaleza que buscaban los maestros del Chanoyu. En la pieza presentada podemos apreciar las características de este horno, ya que nos encontramos ante una cerámica en la que se ha alternado la superficie rugosa y los efectos del color. Es una cerámica realizada a gran fuego, que permite obtener estos efectos cromáticos gracias a la combinación de sílice con la madera utilizada como combustible, consiguiéndose así una serie de efectos inesperados.

Algunos artistas contemporáneos han contribuido a la revalorización de la cerámica popular tradicional, ya que han incorporado en su obra estas antiguas técnicas tal es el caso del ceramista Ueda Naokata (1899 – 1975), que fue representante de una de las más antiguas familias de ceramistas de Shigaraki. Eligió como actividad reproducir e interpretar las cerámicas antiguas, en concreto la cerámica de Iga. Hacia 1960 – 1970 introduce renovaciones técnicas y cambia los tradicionales hornos del flanco de las colinas calentados con madera, por los hornos eléctricos o de gas.

Debemos destacar que en el caso de la pieza estudiada podemos encontrar un gran parecido o influencia con una pieza perteneciente a la colección particular de Eudald Serra, que aparece con el nº 14 en el catálogo de la exposición *Cerámica japonesa de los tres últimos siglos*, realizada en 1986 en el Ateneo de Madrid. La pieza del catálogo fue realizada por Ueda Naokata (padre) en Siga-ken. El parecido formal entre las dos piezas es evidente, aunque en la pieza del Museu Etnològic se aprecian algunas variaciones en el tratamiento de las decoraciones y el color; esto nos hace evidenciar la presencia de una pieza más moderna.



<b>FICHA 14</b>		
<b>INV:</b>	10206	
<b>DENOMINACIÓN</b>	<i>Mizusashi</i>	
<b>AUTOR</b>	Ogawata Torakichi	
<b>FECHA</b>	s. XX	
<b>PRODUCCIÓN</b>	Prov. de Okayama (Isla de Honshu) / Horno: Bizen - shi	
<b>MATERIAL</b>	Gres / Vidriado	
<b>DIMENSIONES</b>	16 x16	
<b>TÉCNICA</b>	<b>Constructiva:</b> Torno / Horno <b>Decorativa:</b> Pinceladas verdosas de óxido cúprico	
<b>CONSERVACIÓN</b>	Buena	
<b>DESCRIPCIÓN</b>	<p>Recipiente en forma de orza, que se levanta sobre un pie de anillo, <i>wakodai</i>. La tapa, <i>futa</i>, en cuya concavidad central se ha instalado el pomo, <i>tsumami</i>, encaja perfectamente en el rollo del labio, <i>orimagate tsukuruki</i>. Presenta un cuerpo duro, que se cubre por un vidriado grumoso, denso y brillante de color marrón. Este barniz exterior cubre toda la superficie de la pieza, a excepción de los registros decorativos en forma de bastoncitos alternantes de tamaño que han sido realizados en color verde.</p>	
<b>INSCRIPCIONES</b>	No presenta	
<b>PROCEDENCIA</b>	Comprado en 1961, durante la segunda campaña de estudio y recolección de piezas japonesas, realizada por Eudald Serra, con un presupuesto facilitado por el Ayuntamiento de Barcelona, entidad a la que pertenece el museo.	
<b>LOCALIZACIÓN ACTUAL:</b>	Museo Etnológico de Barcelona	
<b>PIEZAS SIMILARES</b>	Salder, (1968). Saint - Grilles, (1983). Simpsom, (1980) <i>Japon, Saveurs et Sérénité</i> (1995), <i>Cerámica japonesa de los tres últimos siglos</i> (1986)	



## **ESTUDIO RAZONADO:**

Como ya hemos señalado previamente (ver INV: 10201, 10186, 10180), durante años los alfares de Bizen realizaron piezas de forma natural, que eran conocidas por el nombre de Ko – Bizen. El momento de mayor popularidad de estos alfares se produjo durante el período Kamakura (1185 – 1333), gracias a la calidad de las piezas que realizaban para el Chanoyu. Bizen ha sido uno de los centros que mejor ha sabido guardar los métodos tradicionales en relación a la forma, decoración y técnica de la cerámica. En Bizen se ha mantenido estrictamente el método originario de Sueki. Ésta era una de las cerámicas más antiguas, ya que se producía desde los siglos VI al XII (etapa imperial de los períodos Asuka, Nara y Heian), momento en que el uso del torno se hizo más popular. Este tipo de cerámica, al tener un barniz sin fundentes, necesitaba cocerse a altas temperaturas.

Es también característica de Bizen la reproducción de las formas de origen chino. En el caso de la pieza estudiada, consideramos que se puede encontrar una semejanza tipológica con los jarrones con tapa de porcelana azul y blanco, realizados en China, en la fábrica de Jingdezhen (Jianxi). También en esta pieza podemos encontrar otra de las características destacables de la cerámica de Bizen; nos referimos a los ricos efectos decorativos realizados en tonos verdosos que ocupan su parte central.

<b>FIGURA 15:</b>		
<b>INV</b>	6222	
<b>DENOMINACIÓN</b>	<i>Chawan</i>	
<b>AUTOR</b>	Desconocido	
<b>FECHA</b>	S. XX	
<b>PRODUCCIÓN</b>	Distrito de Kinki (Isla de Honshu)./ Prefectura de Hyogo./ Tamba ken	
<b>MATERIAL:</b>	Gres / Vidriado	
<b>DIMENSIONES</b>	10 x 8 cm.	
<b>TÉCNICA</b>	<b>Constructiva:</b> Modelado / Torno / Horno <b>Decorativa:</b> Pinceladas en verde claro en forma de cinta	
<b>CONSERVACIÓN</b>	Buena	
<b>DESCRIPCIÓN</b>	Recipiente en forma <i>goki-gata</i> , de pequeño tamaño y forma simple. Presenta un cuerpo duro, con cubierta brillante, de color verde oscuro, casi pardo, y un vidriado grueso y denso. El borde fino y bien terminado, para que resulte agradable a los labios. La base es un anillo circular aplicado, denominado ojo de serpiente, <i>janome kôdai</i> . En la parte central presenta una decoración abstracta en forma de cinta ondulante de color verde más claro, <i>suminagashi</i> .	
<b>INSCRIPCIONES</b>	Base marcada con un óvalo 	
<b>Marcas</b>		
<b>PROCEDENCIA</b>	Comprado en 1961, durante la segunda campaña de estudio y recolección de piezas japonesas, realizada por Eudald Serra, con un presupuesto facilitado por el Ayuntamiento de Barcelona, entidad a la que pertenece el museo.	
<b>LOCALIZACIÓN ACTUAL</b>	Museo Etnológico de Barcelona	
<b>PIEZAS SIMILARES</b>	Salder, (1968). Saint – Grilles, (1983). Simpson, (1980) <i>Japon, Saveurs et Sérénité</i> (1995), <i>Cerámica japonesa de los tres últimos siglos</i> (1986)	

## **ESTUDIO RAZONADO:**

Los alfares situados en el distrito de Kinki han sido los que más han preservado la tradición en la historia de la evolución de la cerámica japonesa. En este distrito se encuentra la moderna prefectura de Hyogo, y en ella se localizan los hornos de Tamba. Tamba tiene su origen en el período Kamakura (1185 – 1333) y aún en la actualidad continúa siendo un centro activo.

Las piezas realizadas en Tamba se caracterizan, principalmente, por los vidriados naturales conseguidos a base de los efectos que producen las cenizas en la cocción.

Durante el Período Edo (1615 – 1868), los colores más utilizados eran el rojo, el marrón y el negro. Posteriormente se empezaron a incluir los efectos decorativos realizados a base de engobe más claro. Estas dos características aparecen reflejadas en la pieza estudiada.

#### VI.4. - *Museo de Bellas Artes de Bilbao*

En 1908 se creó en la Escuela de Artes y Oficios de la ciudad de Bilbao, la primera sede del Museo de Bellas Artes, aunque no abrió a sus puertas hasta 1914. En 1924, por impulso de los artistas locales, se crea en las dependencias de la Diputación el nuevo Museo de Arte Moderno. Ambas colecciones se fusionaron en 1939, en un nuevo edificio proyectado por los arquitectos Fernando Urrutia y Gonzalo Cárdenas.

El actual Museo de Bellas Artes de Bilbao se inauguró en 1945 y fue declarado Monumento Histórico-Artístico en 1962. Posteriormente, las crecientes necesidades de espacio determinaron su ampliación, proyectada por los arquitectos Álvaro Líbano y Ricardo Beascoa, quienes realizaron una obra innovadora, influenciada por el Movimiento Moderno y, concretamente, por la arquitectura de Mies van der Rohe. El nuevo edificio quedó inaugurado en 1970.

A finales de la década de los noventa, las instituciones propietarias del museo, Ayuntamiento de Bilbao, Diputación Foral de Vizcaya y Gobierno Vasco, conscientes del creciente protagonismo del museo y de los escasos equipamientos culturales de la ciudad, convocan un concurso para la adjudicación de un Plan de Reforma y Ampliación del Museo. El proyecto, concebido por el arquitecto Luis M<sup>a</sup> Uriarte, perseguía la mejora y ampliación de las instalaciones y servicios del Museo, mediante la construcción de un nexo de unión y una galería, que, presididos por criterios de permeabilidad visual, respetaran las arquitecturas existentes y crearan un canal fluido de comunicación entre ellas. Al mismo tiempo, proponía liberar una serie de espacios para ampliar y mejorar los servicios al visitante y los espacios expositivos. De igual manera, contemplaba un cambio en los accesos al museo, situando los en la reformada Plaza Arriaga y en la nueva Plaza Chillida. El nuevo Museo de Bellas Artes de Bilbao, abrió al público en noviembre de 2001.

La colección del Museo de Bellas Artes de Bilbao tiene su origen en la unión de los fondos procedentes del primer Museo de Bellas Artes, inaugurado en 1914, y del Museo de Arte Moderno, en 1924. Las numerosas aportaciones de las instituciones, de particulares y las adquisiciones del propio museo, han determinado los rasgos esenciales de la colección y sus líneas de crecimiento.

Importantes legados y donaciones, como los de Laureano de Jado, Antonio Plasencia o Manuel Losada constituyeron, junto a las aportaciones de diversas instituciones, el fondo patrimonial originario.

En 1953, Dña. María de Arechavaleta dona <sup>236</sup> al museo la colección oriental de D. José Palacio Olabarriá <sup>237</sup> (1875 – 1952). Dicha colección está formada por 224 piezas procedentes de Japón, 62 de China y 26 de otros países asiáticos, completándose con piezas del Renacimiento y del Barroco.


En 1984 Laurence Smith, Conservador de Antigüedades Orientales del British Museum, estudió la colección y catalogó las piezas japonesas, y posteriormente D. Federico Torralba, realizó un catálogo, que en el momento de la publicación: *La Colección Palacio. Arte Japonés en el Museo de Bellas Artes de Bilbao*. (Bilbao, 1998) se encontraba sin publicar.

Para este trabajo, se recoge y se amplía la información de la catalogación facilitada por el museo. Al desconocer el lugar de producción de las piezas, en el apartado correspondiente de las fichas, se ha incluido el término *estilo*, para hacer referencia a las características que, en relación con otras piezas similares, se han encontrado en los catálogos consultados.

---

<sup>236</sup>.- Todas las piezas procedentes de la colección de Dn. José Palacio están numeradas y etiquetadas con las iniciales J.P.-

<sup>237</sup>.- D. José Palacio nació en Montevideo (Uruguay) en 1875. En torno a 1920 se trasladó a Bilbao junto con su esposa Dña. María de Arechavaleta. Apasionado coleccionista, adquirió la mayoría de las piezas entre 1920 y 1930, en las casas de subastas de París. Destacando las celebradas entre 1925 y 1932 en el Hotel Drouot de París, fechas a las que se corresponden los datos de los catálogos conservados. *La Colección Palacio. Arte Japonés en el Museo de Bellas Artes de Bilbao*. Bilbao, 1998.-

<b>FICHA 16</b>		
<b>INV</b>	82 / 949	
<b>DENOMINACIÓN</b>	<i>Matcha Chawan</i>	
<b>AUTOR</b>	Rokouben (?)	
<b>FECHA</b>	s. XVIII	
<b>PRODUCCIÓN</b>	Japón	
<b>MATERIAL</b>	Gres	
<b>DIMENSIONES</b>	Al: 5,5 ø mayor 13 cm.	
<b>TÉCNICA</b>	<b>Constructiva:</b> Modelado / Torneado / Vidriado/ Horneado <b>Decorativa:</b> Equino en azul cobalto bajo vidriado	
<b>CONSERVACIÓN</b>	Buena	
<b>DESCRIPCIÓN</b>	Recipiente en forma de <i>natsu chawan</i> , de pequeño tamaño y factura simple. Presenta un cuerpo duro y cubierta brillante de color blanco. El labio fino y bien terminado, en el que se aprecian algunos puntos de lacado. Sobre la pasta presenta una decoración zoomórfica en azul cobalto, <i>sometsuke</i> , bajo vidriado, <i>shitae</i> . La base es un anillo circular aplicado al borde esbozado <i>wa kôdai</i> , que a su vez se remata en el interior con una espiral <i>kajiri kôdai</i>	
<b>INSCRIPCIONES</b> <b>Marcas</b>	En la parte inferior presenta una etiqueta adhesiva en la que se ha manuscrito en tinta negra: Rokuben, s XVIII	
<b>PROCEDENCIA</b>	Colección Palacio.	
<b>LOCALIZACIÓN ACTUAL</b>	Museo de Bellas Artes de Bilbao. Ingresó por donación en 1953.	
<b>PIEZAS SIMILARES</b>	<i>Japon, Saveurs et Sérénité</i> (1995) <i>La colección Palacio</i> (1998)	

## ESTUDIO RAZONADO:

Dado que no se nos ha facilitado información documental sobre el horno de producción de esta pieza, nos limitaremos a realizar un estudio tipológico comparativo de la misma. En este sentido encontramos una doble influencia: por un lado en la cubierta de blanco feldespato, de origen coreano, que alcanzó gran desarrollo en las producciones japonesas de la isla de *Kyushu*<sup>238</sup>; y por otro, en la persistencia de los motivos equinos que se popularizaron en la cerámica Cizhou, durante la dinastía Song (960 - 1279) y posteriormente entre las porcelanas Kraak de la dinastía Ming (1368 - 1644). No obstante, la presencia del azul cobalto como elemento decorativo en las producciones japonesas se hace patente durante el período Edo (1615 - 1868) en las porcelanas *Ko - Imari*, como ya se ha señalado en el punto I.6 de este trabajo. Las porcelanas azul y blancas fueron exportadas a Japón durante la dinastía Ming y fueron denominadas *Ko - sometsuke*.

A principios del siglo XVII, hacia 1628 – 1644, los maestros de té japoneses comenzaron a encargarse este tipo de piezas a los hornos chinos de Jingdezhen, orientando así sus gustos hacia las piezas de porcelana azul y blanca. Este tipo de piezas fueron conocidas con el nombre *shonzui*; se trataba de piezas de porcelana de fondo blanco y decoraciones en azul cobalto bajo cubierta, con motivos tratados a la manera tradicional de la pintura china.


Esta pieza presenta pequeñas aplicaciones de laca dorada sobre el labio, sistema de reparación<sup>239</sup> utilizado durante el período Momoyama por el ceramista Honami Kôetsu (1558 - 1637), y que fue recuperada, con fines decorativos, por los ceramistas franceses de finales del siglo XIX.

El pie de este chawan presenta una pequeña etiqueta de papel en el que se puede leer: *Rokouben S. XVIII*, pudiendo tratarse de la fecha y del nombre del ceramista que realizó este trabajo.

---

<sup>238</sup>.- *Kyushu*: es la isla japonesa más cercana a la península coreana, debido a esta situación geográfica ha recibido la influencia de la tradición y de la técnica de los ceramistas coreanos.

<sup>239</sup>.- La reparación de las piezas cerámicas, con una mezcla de laca y oro, fue una técnica ancestral entre los ceramistas japoneses. El oro pulverizado se agregaba para disfrazar el color oscuro de la laca. Tradicionalmente, estas piezas reparadas eran utilizadas durante el mes de noviembre asociadas al uso del *furo*.

<b>FICHA 17</b>		
<b>INV</b>	82 / 980	
<b>DENOMINACIÓN</b>	<i>Chawan</i>	
<b>AUTOR</b>	Desconocido	
<b>FECHA</b>	s. XIX - XX	
<b>PRODUCCIÓN</b>	Japón	
<b>MATERIAL</b>	Porcelana <i>Jiki</i>	
<b>DIMENSIONES</b>	Al: 6,2 ø mayor 11 cm.	
<b>TÉCNICA</b>	<b>Constructiva:</b> Modelado / Horneado <b>Decorativa:</b> Cubierta blanca	
<b>CONSERVACIÓN</b>	Buena, pequeñas marcas de apolillado en el labio	
<b>DESCRIPCIÓN</b>	Recipiente de pequeño tamaño y factura simple, <i>goki - gata</i> . Presenta un cuerpo duro y cubierta brillante de color blanco. El labio fino y bien terminado. La base es un anillo circular aplicado al borde esbozado, <i>wa kodai</i> .	
<b>PROCEDENCIA</b>	Colección Palacio.	
<b>LOCALIZACIÓN ACTUAL</b>	Museo de Bellas Artes de Bilbao. Ingresó por donación en 1953	



## ESTUDIO RAZONADO:

En Japón, el interés por las piezas coreanas para el Chanoyu también se extendió a otros materiales como la porcelana *jiki*. Durante el siglo s. XV, el aprecio hacia las piezas cerámicas de la dinastía coreana Choson (Yi) (1392 - 1910), derivó a finales del siglo XVI en la utilización de cuencos coreanos de porcelana blanca, conocidos en Japón como *Koryo o Korai chawan*. Entre 1639 y 1737 en Pusan, sudeste de Corea, se construyó un horno para cubrir la demanda japonesa de un tipo de piezas de cerámica con cubierta de feldespato blanco, a imitación de las características de los cuencos de porcelana anteriormente mencionados. Estas producciones fueron conocidas en Japón como *Gohon chawan*.

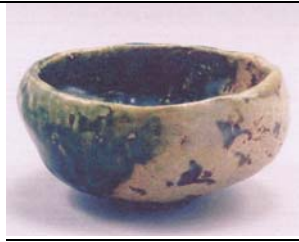
Como ya se ha recogido anteriormente, el aprecio de la porcelana blanca entre los maestros del té en Japón, ya se documenta durante el período Heian (794 – 1185), cuando este tipo de piezas eran encargadas a los hornos chinos de Hsing (Xing), ya que en ellas, destacaba más el color verde intenso del té.

Las producciones de piezas de porcelana blanca para el Chanoyu han seguido realizándose hasta la actualidad, en este sentido destacamos un chawan (Al: 10,3 Ø 12,5 cm.) de porcelana blanca con forma lobulada poligonal de once lados, tallados y realizado por el gran ceramista Ueda Tsuneji (1914-1987)<sup>240</sup>, que actualmente forma parte de la colección de Robert Yelli en Yakimono Gallery



---

<sup>240</sup> - Ueda Tsuneji (1914-1987), maestro ceramista vinculado al movimiento artístico Mingei. En 1936 abrió en Kyôto el horno Kinozara-yama. Gran parte de su obra se exhibe en el Nihon Mingeikan o Museo del Arte de la Gente, Kyôto.

<b>FICHA 18</b>		
<b>INV</b>	82 / 981	
<b>DENOMINACIÓN</b>	<i>Chawan</i> Tipo: Oribe	
<b>AUTOR</b>	Desconocido	
<b>FECHA</b>	s. XVIII - XIX	
<b>PRODUCCIÓN</b>	Oribe-yaki. (Japón)	
<b>MATERIAL</b>	Gres / Vidriado	
<b>DIMENSIONES</b>	Al: 6,5 ø mayor 12 cm.	
<b>TÉCNICA</b>	<b>Constructiva:</b> Modelado / Horneado <b>Decorativa:</b> Vidriado goteante	
<b>CONSERVACIÓN</b>	Buena	
<b>DESCRIPCIÓN</b>	Recipiente que presenta una gran libertad en la forma, <i>kutsu-gata</i> , con una gran boca y labio fuerte, algo deforme, <i>yamamichi</i> . El aspecto general es de gran simplicidad y rudeza. Cubierto, tanto en el interior como en el exterior, por un vidriado goteante en el que se combinan los tonos verde, <i>ryokuyû</i> , y blanquecinos con esquemáticas decoraciones de color negro	
<b>INSCRIPCIONES</b> <b>Marcas</b>	No presenta	
<b>PROCEDENCIA</b>	Colección Palacio.	
<b>LOCALIZACIÓN ACTUAL</b>	Museo de Bellas Artes de Bilbao. Ingresa por donación en 1953.	

## ESTUDIO RAZONADO:

Las cerámicas de la prefectura de Oribe fueron conocidas y valoradas por su llamativo vidriado de cobre verde, *ryokuyû*, abstractos diseños con colores goteantes y decoraciones de brochazos, y deformes cuencos cuya apariencia moderna ha influido claramente en la estética de la cerámica contemporánea occidental. Oribe desarrolla una atrevida valoración estética al desafiar el gusto convencional. Prefiere los salientes y las deformidades a lo limitado y regular, lo dinámico a lo tranquilo, lo incompleto a lo completo.

La cerámica de Oribe, que imprime al Arte del Té gran fuerza y simbolismo, supone una importante fase en el desarrollo de la cultura japonesa. Por tanto, la cerámica de Oribe, caracterizada por la libertad en la forma, el espíritu creativo y la sensibilidad estética, influyó en maestros tardíos como Honami Koetsu (1558 –1637) y Kobori Enshu (1579 – 1647) y supuso una solución de continuidad en la evolución de todo el arte japonés.

<b>FICHA 19</b>	
<b>INV</b>	82 / 1023
<b>DENOMINACIÓN</b>	<i>Chawan Iro-e</i>
<b>AUTOR</b>	Dôhatshi
<b>FECHA</b>	s. XIX
<b>PRODUCCIÓN</b>	Japón
<b>MATERIAL</b>	Gres / Vidriado
<b>DIMENSIONES</b>	Al: 7 ø mayor 12,8 cm.
<b>TÉCNICA</b>	<b>Constructiva:</b> Modelado / Horneado <b>Decorativa:</b> Vidriado / Policromado
<b>CONSERVACIÓN</b>	Buena
<b>DESCRIPCIÓN</b>	Recipiente en forma de nominada <i>goki - gata</i> , con gran boca y labio fino y de gran simplicidad. Cubierto, tanto en el interior como en el exterior, por un vidriado blanco azulado. Motivos decorativos esquemáticos de carácter vegetal y de elementos de la naturaleza, sobre vidriado, <i>uwae</i> , en tonos amarillos, blancos, verdes y negros.
<b>INSCRIPCIONES</b> <b>Marcas</b>	Marca en forma de calabaza impresa en la base, en cuyo interior, se inscriben varios ideogramas (ilegible). En la base presenta una etiqueta adhesiva, en la que se ha manuscrito la palabra: Dôhatshi s. XIX
<b>PROCEDENCIA</b>	Colección Palacio.
<b>LOCALIZACIÓN ACTUAL</b>	Museo de Bellas Artes de Bilbao. Ingresó por donación en 1953

## ESTUDIO RAZONADO

Aunque en la cerámica japonesa también encontramos algunos ejemplos de piezas con pigmentos bajo vidriado *shitaе*, y sobre vidriado *uwae*, el origen de las piezas cerámicas decoradas con pigmentos se remonta a las porcelanas chinas de la dinastía Ming (1368 - 1644). La técnica de la porcelana (Jp: *Jiki*), que fue introducida en Japón durante el siglo XVII, desarrolló en el archipiélago una gran variedad de estilos: Arita, Hakuji, Hizen, Imari, Iro-e jiki, Kakiemon, Kinrande, Koto-yaki, Kutani, Nabeshima, Seihakuji, Sometsuke.


La pieza es tuidiada, aun que presenta un cuerpo duro de gres, en relación a la técnica decorativa guarda una gran influencia de los estilos porcelánicos desarrollados en Japón desde el siglo XVII.

<b>FICHA 20</b>		
<b>INV</b>	82 / 1088	
<b>DENOMINACIÓN</b>	<i>Yunomi (Zakki)</i>	
<b>AUTOR</b>	Desconocido	
<b>FECHA</b>	s. XVIII - XIX	
<b>PRODUCCIÓN</b>	Hagi (Japón)	
<b>MATERIAL</b>	Gres	
<b>DIMENSIONES</b>	Al 11 ø 8,5 cm.	
<b>TÉCNICA</b>	<b>Constructiva:</b> Modelado / Horneado <b>Decorativa:</b> Vidriado	
<b>CONSERVACIÓN</b>	Buena	
<b>DESCRIPCIÓN</b>	Recipiente de paredes elevadas, <i>tsutsu-gata</i> , cubiertas por un vidriado goteante y espeso, ligeramente craquelado. Aunque carece de base, presenta un anillo ligeramente insinuado y sin vidriar	
<b>INSCRIPCIONES</b> <b>Marcas</b>	Impresas en el interior de la base dos marcas, una con forma redondeada y otra en forma de doble calabaza	
<b>PROCEDENCIA</b>	Colección Palacio.	
<b>LOCALIZACIÓN ACTUAL</b>	(1954) Museo de Bellas Artes de Bilbao	

## ESTUDIO RAZONADO

Las tazas de té, de forma *yunomi*, son características de las producciones de la mayoría de los hornos japoneses. Se trata de un tipo de recipiente de forma cilíndrica, *tsutsugata*, con paredes elevadas y denso vidriado, que permite beber líquidos calientes (té informal) sin quemarse los dedos; debido a esto, los estilos cerámicos más recomendados son las producciones de Hagi, Shino, Karatsu y Mashiko, ya que los de tipo Bizen, o los realizados en porcelana, resultan muy calientes al tacto. Al tratarse de un tipo de recipiente de uso diario también suele ser conocido como *zakki*, loza común.

En la pieza estudiada, atendiendo al color del vidriado, podríamos determinar que se trata de una producción de los hornos de Hagi, en la Prefectura de Yamaguchi. Sobre el cuerpo se ha aplicado un vidriado que va del blanco al amarillo melocotón, que recoge la tradición de los ceramistas coreanos presentes en las producciones de este horno desde el siglo XVII. A partir de la Restauración Meiji (1868), las producciones revival comenzaron a ser habituales entre los jóvenes ceramistas que continuaron trabajando en estos hornos.

<b>FICHA 21</b>		
<b>INV</b>	82 / 1107	
<b>DENOMINACIÓN</b>	<i>Chaire</i> Tipo: <i>Katatsuki</i> (hombros cuadrados)	
<b>AUTOR</b>		
<b>FECHA</b>	s. XVIII - XIX	
<b>PRODUCCIÓN</b>	Seto- yaki (Japón)	
<b>MATERIAL</b>	Gres	
<b>DIMENSIONES</b>	Al 11, ø mayor 6,4, ø 3,6 cm. de la tapa	
<b>TÉCNICA</b>	<b>Constructiva:</b> Modelado / Horneado <b>Decorativa:</b> Vidriado ferruginoso	
<b>CONSERVACIÓN</b>	Buena	
<b>DESCRIPCIÓN</b>	Bote de té de base plana y cuerpo cilíndrico, que se remata a la altura de los hombros en una forma cuadrada, <i>katatsuki</i> . Presenta una cubierta ferruginosa de textura expresiva en la que destaca la explosión pétrea del feldespató, <i>ishihaze</i> . Cubierto por una pequeña tapa blanca de marfil, <i>zôge no futa</i> , plana, <i>hirabuta</i> y rematada en el centro con un asidero o botón, <i>tsumami</i>	
<b>PROCEDENCIA</b>	Colección Palacio.	
<b>LOCALIZACIÓN ACTUAL</b>	(1954) Museo de Bellas Artes de Bilbao	
<b>EXPOSICIONES</b>	<i>La Colección Palacio. Arte Japonés en el Museo de Bellas Artes de Bilbao</i> , (1998)	




## ESTUDIO RAZONADO:

A continuación, se recoge el estudio de una serie de piezas de tipología similar, se trata de cinco *chaire*, tipo *katatsuki* (hombros cuadrados) 82 / 1107, 82 / 1110, 82 / 1162, 82 / 1117, 82 / 1121.


Desde el Período Muromachi (1392 - 1573) hasta el período Edo (1615 - 1868), los contenedores de medicinas o especias de origen chino fueron muy valorados en Japón por los maestros de té. A partir de la segunda mitad del Período Edo (1615-1868) en Seto (Prefectura de Aichi), comenzó a producirse esta tipología de piezas de cuerpo delicado y tamaño pequeño, con una cubierta lisa ferruginosa, hombros cuadrados y tapa de marfil, en dicho horno.


A finales del período Momoyama (1568 - 1615), debido a la influencia de los contenedores de agua, los botes de té comenzaron a ser más altos y robustos con una aplicación más ecléctica del vidriado, permitiendo crear superficies rayadas y efectos táctiles con finas líneas. A finales del siglo XVI estas nuevas piezas comenzaron a ser realizadas en Bizen, Shigaraki, Karatsu, Mino y Oribe.

<b>FICHA 22</b>		
<b>INV</b>	82 / 1110	
<b>DENOMINACIÓN</b>	<i>Chaire</i> Tipo: <i>Katatsuki</i> (hombros cuadrados)	
<b>AUTOR</b>	Desconocido	
<b>FECHA</b>	s. XVIII - XIX	
<b>PRODUCCIÓN</b>	Seto- yaki	
<b>MATERIAL</b>	Gres	
<b>DIMENSIONES</b>	Al 11 ø mayor 5,7 ø de la tapa 2,9 cm.	
<b>TÉCNICA</b>	<b>Constructiva:</b> Modelado / Horneado <b>Decorativa:</b> Vidriado	
<b>CONSERVACIÓN</b>	Buena	
<b>DESCRIPCIÓN</b>	Bote de té, de base plana y convexa en la parte central, <i>kiriichimonji</i> . Cuerpo cilíndrico, que se remata a la altura de los hombros en una forma cuadrada, <i>katatsuki</i> , con cubierta ferruginosa “texturizada” y rayada con finas líneas que producen cambios de color en la superficie. Cubierto por una pequeña tapa blanca de marfil, <i>zôge no futa</i> , con una pequeña depresión en el centro, <i>otoshibuta</i> , donde se remata con un asidero o botón, <i>tsumami</i> .	
<b>INSCRIPCIONES</b> <b>Marcas</b>	En la base presenta una marca o ideograma raspado en la misma arcilla	
<b>PROCEDENCIA</b>	Colección Palacio.	
<b>LOCALIZACIÓN ACTUAL</b>	(1954) Museo de Bellas Artes de Bilbao	
<b>EXPOSICIONES</b>	<i>La Colección Palacio. Arte Japonés en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, (1998)</i>	

<b>FICHA 23</b>		
<b>INV</b>	82 / 1117	
<b>DENOMINACIÓN</b>	<i>Chaire</i> Tipo: <i>Katatsuki</i> (hombros cuadrados)	
<b>AUTOR</b>	Desconocido	
<b>FECHA</b>	s. XIX -XX	
<b>PRODUCCIÓN</b>	Seto- yaki	
<b>MATERIAL</b>	Gres	
<b>DIMENSIONES</b>	Al 5 ø mayor 7,5 cm.	
<b>TÉCNICA</b>	<b>Constructiva:</b> Modelado / Horneado <b>Decorativa:</b> Vidriado	
<b>CONSERVACIÓN</b>	Buena	
<b>DESCRIPCIÓN</b>	Bote de té, de base plana y cuerpo cilíndrico, que se remata a la altura de los hombros en una forma cuadrada, <i>katatsuki</i> . Presenta una cubierta ferruginosa lisa. Cubierto por una pequeña tapa blanca de marfil, <i>zôge no futa</i> , plana, <i>hirabuta</i> y rematada en el centro con un asidero o botón, <i>tsumami</i>	
<b>PROCEDENCIA</b>	Colección Palacio.	
<b>LOCALIZACIÓN ACTUAL</b>	(1954) Museo de Bellas Artes de Bilbao	

<b>FICHA 24</b>		
<b>INV</b>	82 / 1162	
<b>DENOMINACIÓN</b>	<i>Chaire</i> Tipo: <i>Katatsuki</i> (hombros cuadrados)	
<b>AUTOR</b>	Desconocido	
<b>FECHA</b>	s. XVIII - XIX	
<b>PRODUCCIÓN</b>	Seto- yaki	
<b>MATERIAL</b>	Gres	
<b>DIMENSIONES</b>	Al 10 ø mayor 6,1 ø de la tapa 3,8 cm.	
<b>TÉCNICA</b>	<b>Constructiva:</b> Modelado / Horneado <b>Decorativa:</b> Vidriado	
<b>CONSERVACIÓN</b>	Buena	
<b>DESCRIPCIÓN</b>	Bote de té, de base plana y cuerpo cilíndrico, que se remata a la altura de los hombros en una forma cuadrada, <i>katatsuki</i> . Presenta una cubierta ferruginosa “texturizada” y rayada con finas líneas circulares que no llega a la base. Cubierto con tapa blanca de marfil, <i>zôge no futa</i> , ligeramente convexa, <i>kubigata</i> y rematada con un asidero o botón, <i>tsumami</i> .	
<b>PROCEDENCIA</b>	Colección Palacio.	
<b>LOCALIZACIÓN ACTUAL</b>	(1954) Museo de Bellas Artes de Bilbao	
<b>EXPOSICIONES</b>	La Colección Palacio. Arte Japonés en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1998	


<b>FICHA 25</b>		
<b>INV</b>	82 / 1121	
<b>DENOMINACIÓN</b>	<i>Chaire</i> Tipo: <i>Katatsuki</i> (hombros cuadrados)	
<b>AUTOR</b>	Desconocido	
<b>FECHA</b>	s. XVIII - XIX	
<b>PRODUCCIÓN</b>	Seto- yaki	
<b>MATERIAL</b>	Gres	
<b>DIMENSIONES</b>	Al 6,5 ø mayor 6,3 ø de la tapa 3,2 cm.	
<b>TÉCNICA</b>	<b>Constructiva:</b> Modelado / Horneado <b>Decorativa:</b> Vidriado	
<b>CONSERVACIÓN</b>	Buena	
<b>DESCRIPCIÓN</b>	Bote de té, de base plana en la que se aprecia el diseño de marcas concéntricas, <i>ukumaki</i> . Cuerpo cilíndrico, ligeramente abombado en el centro, que se remata a la altura de los hombros en una forma cuadrada, <i>katatsuki</i> . Presenta una cubierta ferruginosa “texturizada” y rayada con finas líneas circulares. Cubierto con tapa blanca de marfil, <i>zôge no futa</i> , ligeramente convexa, <i>kubigata</i> y rematada con un asidero o botón, <i>tsumami</i> .	
<b>PROCEDENCIA</b>	Colección Palacio.	
<b>LOCALIZACIÓN ACTUAL</b>	(1954) Museo de Bellas Artes de Bilbao	

<b>FICHA 26</b>		
<b>INV</b>	82 / 1163	
<b>DENOMINACIÓN</b>	<i>Plato (ôzara)</i>	
<b>AUTOR</b>	Desconocido	
<b>FECHA</b>	s. XVIII - XIX	
<b>PRODUCCIÓN</b>	Japón	
<b>MATERIAL</b>	Gres	
<b>DIMENSIONES</b>	Al 3,8 ø 11 mayor cm.	
<b>TÉCNICA</b>	<b>Constructiva:</b> Modelado / Horneado <b>Decorativa:</b> Vidriado	
<b>CONSERVACIÓN</b>	Buena	
<b>DESCRIPCIÓN</b>	Recipiente de aspecto pétreo, que presenta deterioros en el labio <i>bebera</i> y una gran fisura en el alero que se mezcla con el craquelado del fondo. En el solero tres marcas de apilación en el horno, <i>me o meato</i>	
<b>PROCEDENCIA</b>	Colección Palacio.	
<b>LOCALIZACIÓN ACTUAL</b>	(1954) Museo de Bellas Artes de Bilbao	

## ESTUDIO RAZONADO:

La pieza estudiada presenta un cuerpo de arcilla ferruginosa, con una fina cubierta blanca y translúcida, que nos recuerda mucho a las producciones que durante la dinastía Yi (1392 - 1910) se realizaron en Corea. Nos referimos a las piezas tipo Kohiki. El estilo Kohiki fue introducido en Japón hacia el siglo XVI, por ceramistas de origen coreano, siendo asociado desde esta fecha al Chanoyu. En la colección del Museo Hatakeyama Memorial de Tôkyo destaca un famoso chawan, de estilo Kohiki, denominado *Matsudaira*

La pieza estudiada presenta una superficie craquelada, con una gran fisura que recorre todo el alero, y tres marcas de apilación en el soleo. En este caso, las superficies craqueladas son el resultado de cubrir toda la pieza con cenizas vegetales; el resultado es un exterior rugoso, como una roca natural con finas grietas. Este aspecto general de pieza vieja y usada responde a las características estéticas que el Zen marcaba para los objetos de Chanoyu. Como ya se ha señalado en capítulos anteriores, el principio *wabi* también fue utilizado en Japón para describir cerámicas con connotaciones de material de despojo, afectando a los objetos de Chanoyu, por su rechazo del lujo frente a la preferencia de las cosas simples, gastadas o con edad.

<b>FICHA 27</b>	
<b>INV</b>	82 / 1115
<b>DENOMINACIÓN</b>	<i>Chaire</i> Tipo Raku
<b>AUTOR</b>	Desconocido
<b>FECHA</b>	s. XVIII -XIX
<b>PRODUCCIÓN</b>	Raku-yaki. (Japón)
<b>MATERIAL</b>	Gres
<b>DIMENSIONES</b>	Al 5 cm., An 10 cm.
<b>TÉCNICA</b>	<b>Constructiva:</b> Modelado / Horneado <b>Decorativa:</b> Vidriado
<b>CONSERVACIÓN</b>	Buena
<b>DESCRIPCIÓN</b>	Bote de té, de base plana y cuerpo redondeado. Presenta una cubierta transparente de óxido de hierro rojo y de cobre verde. Cubierto con tapa plana de marfil, <i>zôge no futa</i> ; a la altura de los hombros tiene cuatro pequeñas asas, <i>mimi</i> .
<b>INSCRIPCIONES Y MARCAS</b>	En el lateral, presenta un sello redondo, impreso en la arcilla, en cuyo interior se ha representado un doble ideogram a, relacionado con el sello de la palabra: <i>Raku</i> 
<b>PROCEDENCIA</b>	Colección Palacio.
<b>LOCALIZACIÓN ACTUAL</b>	(1954) Museo de Bellas Artes de Bilbao
<b>PIEZAS SIMILARES</b>	<i>Turning Point</i> (2004)
<b>EXPOSICIONES</b>	<i>La Colección Palacio. Arte Japonés en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1998</i>



## ESTUDIO RAZONADO:

Como ya se ha recogido en capítulos anteriores, el estilo cerámico de bajo fuego *Raku-yaki*<sup>241</sup>, se popularizó a finales del siglo XVI, en Kyôto, gracias a la familia Raku de origen coreano. Se caracteriza por sus piezas robustas y espontáneas, de formas cilíndricas, cubiertas transparente de óxido de hierro; ofrece un tipo de cerámica totalmente distinta a la que en ese momento se estaba realizando en Japón, ya que supuso una revolución estética encaminada hacia la modernidad

Los primeros Raku fueron creados por el maestro Chojiro, Raku I (1516 - 1592), y en el caso de los cuencos recibieron el nombre de “cerámicas de ahora”, *ima yaki*, aunque posteriormente fueron más conocidas como *juraku-yaki*, en relación al nombre del palacio Jurakudai de Toyotomi Hideyoshi (1537-1598), donde Chojiro recibió en 1580 un sello de oro con la palabra Raku, la cual se puede traducir como placer.

El barniz translúcido, de origen coreano, de las piezas Raku se considera que surge de la colaboración entre el ceramista Chojiro y el maestro Sen no Rikyû. Las piezas de Raku rojo suelen realizarse tanto con arcilla roja como blanca, añadiéndoles posteriormente el barniz transparente. Son piezas que se cuecen a una temperatura más baja en comparación con el Raku negro.

Los *Raku-yaki* no realizados por los descendientes de Chojiro se denominan *wakigama*, y se han seguido ejecutando hasta la actualidad, ya que gran número de artesanos han continuado la tradición de la familia Raku. Entre estos podemos destacar algunos nombres: Dônyû (1599- 1656), Sonyû (1664 - 1716), Tokunyû (1745-1774), Keinyû (1817 - 1902).

En el catálogo *Turning Point* (2004), encontramos un *chawan* rojo de características muy similares a las de la pieza estudiada; dicha pieza aparece atribuida al ceramista Honami Kôetsu (1558 - 1637)

---

<sup>241</sup> .- *Raku*: Nombre de una dinastía de ceramistas japoneses. Se aplica por extensión a un tipo de cerámica salpicada de plomo y bórax (sal blanca) sometida a oxidación o a ligera reducción (Ver Cáp. I6)

<b>FICHA 28</b>	
<b>INV</b>	82 / 1138
<b>DENOMINACIÓN</b>	<i>Kôgô o Kobako (Caja para incienso)</i> Tipo: Kuôningyô (Estilo de Kyôto)
<b>AUTOR</b>	Desconocido
<b>FECHA</b>	s. XVIII - XIX
<b>PRODUCCIÓN</b>	Japón
<b>MATERIAL</b>	Gres
<b>DIMENSIONES</b>	Al 8 ø 4,6 cm.
<b>TÉCNICA</b>	<b>Constructiva:</b> Modelado / Horneado <b>Decorativa:</b> Vidriado policromo
<b>CONSERVACIÓN</b>	Buena
<b>DESCRIPCIÓN</b>	Recipiente antropomórfico <i>dogû</i> <sup>242</sup> , que viste una amplia túnica dorada, con diseños policromados de patrones romboidales. Se apoya sobre una base redonda y extraíble
<b>INSCRIPCIONES</b> <b>Marcas</b>	Inciso en la base un ideograma
<b>PROCEDENCIA</b>	Colección Palacio.
<b>LOCALIZACIÓN ACTUAL</b>	(1954) Museo de Bellas Artes de Bilbao
<b>PIEZAS SIMILARES</b>	Simson, (1980:87)

<sup>242</sup> .- *Dogû*. Figuras de terracota que representan formas humanas, normalmente femeninas, en algunos casos también son representaciones de animales. Datan de mediados o finales del período Jômon. Solían estar decoradas con complejos diseños geométricos y estaban relacionadas con antiguas prácticas de carácter religioso. Frédéric (2002:156)


## ESTUDIO RAZONADO:


A continuación se recoge el estudio de una serie de piezas similares. Se trata de un conjunto de dos *kôgo*, o contenedores de incienso, de características distintas pero de uso similar. Son las piezas 82 / 1138 y 82 / 1141.

Desde el período Heian (790-1185) se organizaron en Japón ceremonias de apreciación, *Gankô*, de los distintos tipos de incienso, *Kôdô*. Esta costumbre, de identificación de fragancias, influyó también en las estancias de té, ya que el olor del incienso, es *el olor del paraíso de Buddha* (Anderson, 1991:180) <sup>243</sup>. Este sentido espiritual es el que se recoge durante el Chanoyu, donde el primer invitado debe realizar el rito del incienso, el segundo colocar las flores en el *tokonoma* y el tercero realizar un té espeso. Al igual que el resto de los utensilios cerámicos, los contenedores de incienso son examinados y admirados por los invitados, ya que previamente han sido cuidadosamente seleccionados por el anfitrión para ser mostrados entre sus piezas más apreciadas.

---


<sup>243</sup> .- Anderson , (1994)

<b>FICHA 29</b>	
<b>INV</b>	82 / 1141
<b>DENOMINACIÓN</b>	<i>Kôgô o Kobako</i> (Caja para incienso)
<b>AUTOR</b>	Desconocido
<b>FECHA</b>	s. XVIII - XIX
<b>PRODUCCIÓN</b>	Japón
<b>MATERIAL</b>	Gres
<b>DIMENSIONES</b>	Al: 4, An: 10 cm.
<b>TÉCNICA</b>	<b>Constructiva:</b> Modelado / Horneado <b>Decorativa:</b> Vidriado
<b>CONSERVACIÓN</b>	Buena
<b>DESCRIPCIÓN</b>	Recipiente de aspecto pétreo, dividido en dos partes (receptáculo y tapadera). Presenta una superficie lisa con craqueladuras y oquedades férricas.
<b>PROCEDENCIA</b>	Colección Palacio.
<b>LOCALIZACIÓN ACTUAL</b>	(1954) Museo de Bellas Artes de Bilbao

<b>FICHA 30</b>	
<b>INV</b>	82 / 1145
<b>DENOMINACIÓN</b>	<i>Chawan</i> Tipo: Raku
<b>AUTOR</b>	Desconocido
<b>FECHA</b>	s. XVIII
<b>PRODUCCIÓN</b>	Japón
<b>MATERIAL</b>	Gres
<b>DIMENSIONES</b>	Al: 4, An: 10 cm.
<b>TÉCNICA</b>	<b>Constructiva:</b> Modelado / Horneado <b>Decorativa:</b> Vidriado ferruginoso
<b>CONSERVACIÓN</b>	Buena
<b>DESCRIPCIÓN</b>	Recipiente en forma de zapato, <i>kutsu - gata</i> , de aspecto pétreo e irregular, cubierto por un espe so vidriado m arrón, presenta una gran franja de color amarillo verdoso, que crea un diseño casi abstracto so bre la sup erficie. Ofrece algunas irregu laridades, producto de la aplicación de la espátula.
<b>INSCRIPCIONES</b> <b>Marcas</b>	En el lateral presenta un sello redondo impreso en la arc illa. En su inte rior se ha rep resentado un doble ideogram a relacionado con el sello de la palabra <i>Raku</i>
<b>PROCEDENCIA</b>	Colección Palacio.
<b>LOCALIZACIÓN</b> <b>ACTUAL</b>	(1954) Museo de Bellas Artes de Bilbao
<b>PIEZAS</b> <b>SIMILARES</b>	<i>Japon, Saveurs et Sérénité</i> (36:1995)
<b>EXPOSICIONES</b>	<i>Itadakimasu, Cultura i alimentació al Japó</i> , Museo Etnològic. Barcelona (2001 - 2002) <i>La Colección Palacio. Arte Japonés en el Museo de Bellas Artes de Bilbao</i> , 1998

## ESTUDIO RAZONADO:


En las producciones de la familia Raku, la estética tradicional del maestro Chojiro, consistente en piezas negras ausentes de decoración, comenzó a sufrir variaciones a partir del siglo XVII con el maestro Nonkô Donyu III (1599 - 1656), quien individualizó la estética de sus obras mediante la aplicación de recuos cromáticos más expresivos, así como con el modelado de superficies rugosas. En la página 36 del catálogo *Japon, Saveurs et Sérénité* aparece una pieza muy similar a la estudiada, atribuida a dicho maestro, en la que también encontramos tonos oscuros y claros que se combinan en diseños abstractos.

<b>FICHA 31</b>	
<b>INV</b>	82 / 1047
<b>DENOMINACIÓN</b>	<i>Matcha Chawan</i>
<b>AUTOR</b>	Desconocido
<b>FECHA</b>	s. XVIII - XIX
<b>PRODUCCIÓN</b>	Japón
<b>MATERIAL</b>	Gres
<b>DIMENSIONES</b>	Al 7 ø 18 cm.
<b>TÉCNICA</b>	<b>Constructiva:</b> Modelado / Horneado <b>Decorativa:</b> Vidriado
<b>CONSERVACIÓN</b>	Buena
<b>DESCRIPCIÓN</b>	Recipiente de aspecto usado, debido al deterioro accidental que presenta en el vidriado a la altura del labio, <i>babera</i> . Este desgaste se acentúa en la fisura vertical, <i>kamakizo</i> , con las marcas de apilamiento que presenta en el solero, <i>me</i> o <i>meato</i> , y las tiras o bandas blancas que recorren la superficie del vidriado, <i>hakeme</i> .
<b>PROCEDENCIA</b>	Colección Palacio.
<b>LOCALIZACIÓN ACTUAL</b>	(1954) Museo de Bellas Artes de Bilbao

## ESTUDIO RAZONADO:

La pieza estudiada presenta un cuerpo de arcilla ferruginosa, con una fina cubierta grisácea, de clara influencia coreana. El aspecto general de la pieza, vieja y usada, responde a las características estéticas que el Zen marcaba para los objetos de Chanoyu. Como ya se ha señalado en piezas anteriores, el principio *wabi*, también fue utilizado en Japón para describir cerámicas con connotaciones de material de despojo, afectando a los objetos de Chanoyu, en un rechazo del lujo frente a la preferencia de las cosas simples, gastadas o con edad. La forma denominada *natsu chawan* indica que es un recipiente utilizado durante los meses de verano.



<b>FICHA 32</b>	
<b>INV</b>	82 / 1148
<b>DENOMINACIÓN</b>	<i>Chawan</i> Tipo: (Jian / Tenmoku / Kesan Tenmoku)
<b>AUTOR</b>	Desconocido
<b>FECHA</b>	s. XVIII- XIX
<b>PRODUCCIÓN</b>	Japón
<b>MATERIAL</b>	Gres
<b>DIMENSIONES</b>	Al 5,5 ø 10,5 cm.
<b>TÉCNICA</b>	<b>Constructiva:</b> Modelado / Horneado <b>Decorativa:</b> Vidriado
<b>CONSERVACIÓN</b>	Buena
<b>DESCRIPCIÓN</b>	Recipiente de forma <i>goki gata</i> , con pequeño tamaño y factura simple. Presenta un cuerpo duro de color marrón, que es cubierto con un vidriado denso y brillante del mismo color; el borde fino y bien terminado. En el fondo viscoso y espeso, se han creado distintos tonos y jaspeados, conocidos con el nombre de <i>piel de liebre</i> . La base es un anillo circular, aplicado al borde esbozado, <i>wa kodai</i> . El barniz exterior, cubre casi toda la superficie hasta el pie.
<b>INSCRIPCIONES</b> <b>Marcas</b>	En la base encontramos dos caracteres inscritos en tinta oscura, que pueden ser relacionados con el nombre del propietario o la marca del alfarero, lo que permitía identificar la obra y recuperarla en un horno comunitario.
<b>PROCEDENCIA</b>	Colección Palacio.
<b>LOCALIZACIÓN ACTUAL</b>	(1954) Museo de Bellas Artes de Bilbao

## ESTUDIO RAZONADO:

Como ya se ha comentado en la ficha número 1 de este catálogo, la cerámica vidriada procedente de Corea alcanzó en China durante la Dinastía Song (960 – 1279) su mayor innovación tecnológica. La utilización de barnices, conseguidos a base de cenizas, permitió crear una gran variedad de objetos de uso cotidiano, que se caracterizaban por tener unos colores oscuros, que iban desde el marrón al negro. Esta nueva técnica va a ser exportada a Japón, especialmente en la zona de Seto, donde durante el período Kamakura (1185 - 1333) alcanzará un gran desarrollo.

Cabe insistir en que el nombre de las piezas *Jian*, proviene de la localidad de Jian-ning, al norte de Fujian y Ji'an en Jiangxi en cuyos hornos se fabricaban desde el s. X. Durante el período Kamakura fueron conocidos en Japón como *kensan*, traducción japonesa de los caracteres chinos: *cuenco pequeño y poco profundo de Jian*, aunque son más conocidos por la denominación Tenmoku, en relación a las montañas chinas de Tianmu, en la provincia de Zhejiang, lugar donde fue adquirido el primer ejemplar que llegó a Japón.

Esta pieza representa la esencia plástica de los ideales filosóficos y estéticos del Chanoyu, ya que en ella se encierran los conceptos de *sabi*, *wabi* y *shibui* según Sen no Rikyū (1520 – 1590).


<b>FICHA 33</b>		
<b>INV</b>	82 / 1153	
<b>DENOMINACIÓN</b>	<i>Yunomi</i>	
<b>AUTOR</b>	Desconocido	
<b>FECHA</b>	s. XIX - XX	
<b>PRODUCCIÓN</b>	Japón	
<b>MATERIAL</b>	Gres	
<b>DIMENSIONES</b>	Al 8 ø 10 cm.	
<b>TÉCNICA</b>	<b>Constructiva:</b> Modelado / Horneado <b>Decorativa:</b> Vidriado y barnices bajo cubierta	
<b>CONSERVACIÓN</b>	Buena	
<b>DESCRIPCIÓN</b>	Recipiente bajo y cilíndrico, <i>hantsutsu-gata</i> , y un cuerpo duro de color claro, cubierto por un vidriado blanco y brillante, con fino y delicado craquelado. La base es un pie cortado en un borde esbozado. La decoración, bajo cubierta, realizada en colores negro y verde, representa motivos geométricos que se sitúan en la parte frontal de la pieza.	
<b>PROCEDENCIA</b>	Colección Palacio.	
<b>LOCALIZACIÓN ACTUAL</b>	(1954) Museo de Bellas Artes de Bilbao	
<b>EXPOSICIONES</b>	<i>La Colección Palacio. Arte Japonés en el Museo de Bellas Artes de Bilbao</i> , 1998	

## ESTUDIO RAZONADO:

En la documentación facilitada por el Museo de Bellas Artes de Bilbao, se considera que esta pieza sigue el estilo de las piezas de Ogata Kezan (1662 - 1743), pero dadas sus características físicas deberíamos considerarla más relacionada con la escuela japonesa de Shino y Oribe, que durante el período Momoyama se desarrolló en la localidad de Mino. Los objetos creados en Shino se caracterizaban por estar recubiertos por vidriados feldespáticos, de tonos blancos y amarillos, que generalmente solían ir acompañados con decoraciones bajo cubierta, realizadas con pinceladas amplias y fluidas en color negro, debido a la utilización de óxido de hierro. Las decoraciones realizadas mediante pincel son ejecutadas con gran naturalidad y rapidez.

Por otro lado, las cerámicas de Oribe fueron conocidas y valoradas por su llamativo vidriado de cobre verde, *ryokuyû*, y por sus abstractos diseños a base de brochazos, que dan a las piezas una apariencia de gran modernidad, características, todas ellas, que se ponen de manifiesto en la pieza estudiada.

Durante el siglo XX, el ceramista Murata Gen (1904 -1988), artista vinculado al movimiento Mingei, fue uno de los máximos seguidores de este estilo. Sus trabajos se caracterizaron tanto, por la utilización de arcillas gruesas y pesadas, como por el dinamismo de la decoración, a base de pinceladas de óxido de hierro casi caligráficas.

<b>FICHA 34</b>	
<b>INV</b>	82 / 1156
<b>DENOMINACIÓN</b>	<i>Chawan</i>
<b>AUTOR</b>	Desconocido
<b>FECHA</b>	s. XVIII - XIX
<b>PRODUCCIÓN</b>	Japón
<b>MATERIAL</b>	Gres
<b>DIMENSIONES</b>	Al 6,5 ø 13 cm.
<b>TÉCNICA</b>	<b>Constructiva:</b> Modelado / Horneado <b>Decorativa:</b> Vidriado / barbotina
<b>CONSERVACIÓN</b>	Buena
<b>DESCRIPCIÓN</b>	Recipiente del tipo <i>goki - gata</i> , con cubierta negra ferruginosa, densa y brillante. Sobre la cubierta una decoración incisa, <i>zôgan</i> , en barbotina blanca. Los motivos, a base de dos carpas entre ondas, se distribuyen tanto en el exterior como en el interior de la pieza
<b>INSCRIPCIONES</b> <b>Marcas</b>	En la base presenta dos sellos bajo vidriado, en los que se inscriben varios caracteres
<b>PROCEDENCIA</b>	Colección Palacio
<b>LOCALIZACIÓN</b> <b>ACTUAL</b>	(1954) Museo de Bellas Artes de Bilbao

## ESTUDIO RAZONADO:


Durante la dinastía Koryô (918-1392) , la cerámica coreana experimentó una gran evolución técnica tanto en los vidriados como en los procesos de doble cocción de las piezas. Este avance permitió obtener objetos más resistentes e impermeables.

La dinastía Choson (Yi) (1392 - 1910) tuvo sus días de esplendor durante el reinado de Sejong (1418 - 1450), cuarto monarca de Choson. Fue un período de gran florecimiento cultural y artístico. Durante el siglo XVI, tras la invasión japonesa de Toyotomi Hideyoshi (1536 - 1598), la mayor parte de la península coreana fue devastada. Es en este momento cuando muchos artesanos coreanos, particularmente alfareros, fueron llevados a Japón donde como ya hemos expuesto anteriormente, contribuyeron al desarrollo de la industria cerámica tradicional japonesa. De este período destacan las decoraciones *sanggam*, las cuales se caracterizaban por los diseños tallados combinados con otros materiales que normalmente se incrustaban en dichos diseños.

En la pieza estudiada podemos ver una clara influencia de la dinastía Yi coreana que se desarrolla los objetos de gres de barniz fino y las decoraciones incisas de engobe blanco, aplicadas sobre vidriados oscuros de óxido de hierro. Por tanto, en este caso encontramos al igual que en otras muchas de este trabajo la herencia de la tradición transformada<sup>244</sup>.

---


<sup>244</sup>.- *Tradición Transformada: Cerámica Contemporánea de Corea*. Exposición celebrada en Zaragoza en el Taller Escuela Cerámica de Muel. Sala Enrique Cook durante el mes de octubre de 2007. En esta muestra se reunieron 29 artistas coreanos, cuyas piezas incorporan técnicas tradicionales junto a nuevas influencias y métodos innovadores para crear nuevas obras de carácter escultórico, realizadas entre 1998 y 2006.

<b>FICHA 35</b>	
<b>INV</b>	82 / 1057
<b>DENOMINACIÓN</b>	<i>Plato (ôzara)</i>
<b>AUTOR</b>	Desconocido
<b>FECHA</b>	s. XVIII - XIX
<b>PRODUCCIÓN</b>	Japón
<b>MATERIAL</b>	Gres
<b>DIMENSIONES</b>	Al 7 ø 15,5 cm.
<b>TÉCNICA</b>	<b>Constructiva:</b> Modelado / Horneado <b>Decorativa:</b> Vidriado / laca dorada
<b>CONSERVACIÓN</b>	Buena
<b>DESCRIPCIÓN</b>	Recipiente con vidriado espeso y brillante, sobre el que se han creado diseños geométricos a base de distintas coladas de laca dorada.
<b>PROCEDENCIA</b>	Colección Palacio
<b>LOCALIZACIÓN ACTUAL</b>	(1954) Museo de Bellas Artes de Bilbao

## **ESTUDIO RAZONADO:**

Nos encontramos con otro revival de una cubierta vidriada , que responde a los modelos de las piezas celadón (Jp: seji) y del tipo de aplicaciones de laca dorada, que durante el período Momoyama fue popularizada por el ceramista Honami Kôetsu (1558 - 1637) y que a finales del siglo XIX fueron recuperadas con fines decorativos por ceramistas franceses.



<b>FICHA 36</b>		
<b>INV</b>	82 / 1167	
<b>DENOMINACIÓN</b>	<i>Yunomi</i>	
<b>AUTOR</b>	Desconocido	
<b>FECHA</b>	s. XIX - XX	
<b>PRODUCCIÓN</b>	Japón	
<b>MATERIAL</b>	Gres	
<b>DIMENSIONES</b>	Al 8,3 ø 7,5 cm.	
<b>TÉCNICA</b>	<b>Constructiva:</b> Modelado / Horneado <b>Decorativa:</b> Vidriado / laca dorada	
<b>CONSERVACIÓN</b>	Buena	
<b>DESCRIPCIÓN</b>	Recipiente de forma cilíndrica, <i>hantsutsu - gata</i> , y vidriado espeso de color grisáceo que cubre toda la superficie hasta llegar a un pie en forma de anillo, <i>wa kôdai</i> . La decoración bajo cubierta, realizada en color negro, representa motivos vegetales que se sitúan en la parte frontal de la pieza. En el labio presenta una zona de aplicación de laca dorada.	
<b>PROCEDENCIA</b>	Colección Palacio.	
<b>LOCALIZACIÓN ACTUAL</b>	(1954) Museo de Bellas Artes de Bilbao	

## ESTUDIO RAZONADO:


En la información facilitada por el Museo de Bellas Artes de Bilbao, esta pieza aparece catalogada como del tipo Kyôto, el cual suele caracterizarse por la profusión de barnices policromos, tanto dorados como plateados, características que no se corresponden con las de la pieza estudiada. Por tanto, se puede considerar que la pieza estudiada responde más a tipología y técnica de las producciones de Karatsu, en las que destacan las decoraciones de óxido de hierro bajo cubierta, *e-garatsu*, de tipo naturalista y de rápida ejecución. En el origen de las producciones de Karatsu también se recoge la influencia coreana, dada la proximidad geográfica de esta región del noroeste de Kyûshû con la península de Corea.

<b>FICHA 37</b>		
<b>INV</b>	82 / 1081	
<b>DENOMINACIÓN</b>	<i>Chawan</i> Tipo: Raku	
<b>AUTOR</b>	Desconocido	
<b>FECHA</b>	s. XVIII - XIX	
<b>PRODUCCIÓN</b>	Japón	
<b>MATERIAL</b>	Gres	
<b>DIMENSIONES</b>	Al 8ø 11 cm.	
<b>TÉCNICA</b>	<b>Constructiva:</b> Modelado / Horneado <b>Decorativa:</b> Vidriado / laca dorada	
<b>CONSERVACIÓN</b>	Buena	
<b>DESCRIPCIÓN</b>	Recipiente de forma cilíndrica y paredes bajas, <i>hantsutsu -gata</i> y vidriado ligeramente apolillado, espeso y de color blanco; cubre toda la superficie hasta llegar a un pie en forma de anillo, <i>wa kôdai</i> . Presenta algunas zonas de intenso craquelado sobre la superficie. En el labio hay tres aplicaciones de laca dorada.	
<b>PROCEDENCIA</b>	Colección Palacio.	
<b>LOCALIZACIÓN ACTUAL</b>	(1954) Museo de Bellas Artes de Bilbao	
<b>PIEZAS SIMILARES</b>	<i>Japon, Saverurs et Sérénité</i> (1995),	
<b>EXPOSICIONES</b>	<i>La Colección Palacio. Arte Japonés en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1998</i>	

## ESTUDIO RAZONADO:

La rudeza de esta pieza, la irregularidad de su base y las reparaciones del labio realizadas a base de coladas de laca, forman parte de las características propias del estilo *Raku-yaki*, que se popularizó a finales del siglo XVI en Kyôto; aunque en este caso los tonos habituales del vidriado rojos o negros han sido sustituidos por el blanco. En el catálogo *Japon, Saverurs et Sérénité* (1995) aparece una pieza de gran similitud en cuanto a aspecto y medidas, catalogada en el s. XVII, dentro de la época Momoyama. Dicha pieza se considera que procede de la prefectura de Saga y de los hornos de Karatsu. También en el mismo catálogo se hace referencia a la semejanza de esta pieza con el chawan del tipo Raku denominado *Seppô* o Cumbre Nevada, que fue realizado en el período Momoyama por el ceramista Honami Kôetsu y que actualmente es considerado Tesoro Nacional. En dicha obra también se reconoce la práctica de aplicación de la laca dorada para la reparación de las grietas que presentaba dicho chawan.

Por tanto, la pieza estudiada puede ser un *revival* de la pieza de Kôetsu, realizada posiblemente a finales del s. XVIII o incluso a principios del siglo XIX, período en el que era habitual tomar los modelos antiguos como fuente de inspiración.

<b>FICHA 38</b>	
<b>INV</b>	82 / 1084
<b>DENOMINACIÓN</b>	<i>Chawan</i>
<b>AUTOR</b>	Desconocido
<b>FECHA</b>	s. XVIII- XIX
<b>PRODUCCIÓN</b>	Estilo Karatsu
<b>MATERIAL</b>	Gres
<b>DIMENSIONES</b>	Al 11 ø 8,5 cm.
<b>TÉCNICA</b>	<b>Constructiva:</b> Modelado / Horneado <b>Decorativa:</b> Vidriado
<b>CONSERVACIÓN</b>	Buena
<b>DESCRIPCIÓN</b>	Recipiente del tipo <i>hatazori - gata</i> y aspecto rocoso, debido al exagerado craquelado que presenta el vidriado. El labio, sinuoso e irregular, <i>yamamichi</i> , y en el centro de la base de doble anillo, <i>nijû kôdai</i> , presenta un umbo convexo.
<b>INSCRIPCIONES</b> <b>Marcas</b>	En el interior de la base presenta dos sellos incisos en la arcilla, uno con forma de calabaza y otro redondo.
<b>PROCEDENCIA</b>	Colección Palacio.
<b>LOCALIZACIÓN ACTUAL</b>	Museo de Bellas Artes de Bilbao
<b>PIEZAS SIMILARES</b>	Japon, Saverurs et Sérénité(4:1995)
<b>EXPOSICIONES</b>	<i>La Colección Palacio. Arte Japonés en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1998</i>

## ESTUDIO RAZONADO:

En la información facilitada por el Museo de Bellas Artes de Bilbao, esta pieza aparece catalogada como del tipo Karatsu. Tanto el vidriado blanco como el delicado craquelado que cubre toda la pieza dándole aspecto de roca natural, son características de las producciones de origen coreano, que se desarrollaron en los hornos de Karatsu a partir del s. XVI. Estos trabajos fueron impulsados por la familia *Nakazato*, la cual, después de catorce generaciones, en la actualidad sigue produciendo este tipo de piezas. Como ya se ha explicado en la ficha número 4 de este catálogo, hacia mediados del XVI, una de las formas más apreciadas por los maestros de té eran las del tipo *Ido*, éstas se caracterizaban por sus bases altas y paredes muy abiertas.

A finales del s. XIX, se produjo un revival de estas piezas gracias a la figura de *Nakazato Muan*, (*Nakazato Taroemon XII*, 1895-1985), quien fue nombrado en 1976 Tesoro Nacional Viviente, por sus trabajos tipo Karatsu. Por lo tanto, consideramos que esta pieza corresponde a una tipología más reciente, de finales del siglo XIX que a la propuesta en la catalogación del museo.

## *VI. 5.- Colección Federico Torralba en el Museo de Zaragoza*

En el año 2003, en el número 18 de *Artigram*, Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, se realizó un monográfico sobre las colecciones de arte extremo oriental en España, dedicado a la figura de D. Federico Torralba Soriano. Tal y como se recoge en este número, la Colección de Arte Oriental Federico Torralba en el año 2001 fue legada por su propietario a la Diputación General de Aragón, responsabilizándose ésta de inventariar, catalogar y exponer dicho legado en las Salas del Museo de Zaragoza.

Dicha colección, que está compuesta por más de un millón de piezas, presenta una gran heterogeneidad tanto por su cronología (desde el siglo III hasta comienzos del siglo XX), como por su tipología y los materiales: esculturas, pinturas, estampas, grabados, objetos lacados, cerámicas, porcelanas; así como por sus distintas procedencias: China, Japón, Corea, Tailandia, Tíbet y Nepal, entre otros. Cuenta además con una amplísima biblioteca, con más de dos mil volúmenes dedicados al Extremo Oriente, así como un archivo personal en el que se recoge toda la documentación relativa las distintas piezas.

En relación a la cerámica, destaca las tipologías de las épocas Song, Yuan y Ming, así como porcelanas chinas más tardías nacionales y de exportación. Y sobre todo destaca una pequeña colección de cerámicas japonesas antiguas, de las cuales recogemos en este trabajo las piezas relacionadas con el Arte del Té.

Federico Torralba Soriano, nacido en Zaragoza en 1913, es Catedrático Emérito de la Universidad de Zaragoza, Académico Correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, Académico de Número de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza entre otras. Además de historiador y crítico de arte, destaca como investigador y coleccionista de Arte Oriental, resaltando sus escritos sobre arte japonés.


<b>FICHA 39</b>	
<b>INV</b>	2002.5.209
<b>DENOMINACIÓN</b>	<i>Chawan</i>
<b>AUTOR</b>	Desconocido
<b>FECHA</b>	Periodo Muromachi (1333- 1568)
<b>PRODUCCIÓN</b>	Estilo Shigaraki
<b>MATERIAL</b>	Gres
<b>TÉCNICA</b>	<b>Constructiva:</b> Modelado / Horneado <b>Decorativa:</b> Vidriado
<b>CONSERVACIÓN</b>	Buena
<b>DESCRIPCIÓN</b>	Recipiente de forma irregular <i>kutsu-gata</i> y espeso vidriado marrón, casi pétreo, en el que se entremezcla un goteado azulado e incrustaciones de gránulos de cuarzo en la parte baja. Se levanta sobre un pie en forma de anillo <i>wa kôdai</i> .
<b>PROCEDENCIA</b>	Colección Torralba.
<b>LOCALIZACIÓN ACTUAL</b>	Museo de Zaragoza



## ESTUDIO RAZONADO:

Desde el siglo XVI, las producciones de Shigaraki comenzaron a centrarse en la fabricación de piezas destinadas al Chanoyu. Las tipologías más habituales fueron los mizusashi y los chawan en forma de cubo. La alta proporción de sílice y de feldespatos de las arcillas de Shigaraki, hacía necesario que dichas producciones fueran sometidas a una temperatura de cocción elevada, en torno a los 1300° C. Las pequeñas piedras de feldespatos, al ser sometidas a una cocción insuficiente, suelen salir a la superficie donde explotan en forma de estrella o de “ojos de cangrejo”, que al fusionarse con la pasta dejan pequeños huecos o “explosiones de piedra”, las cuales resultan especialmente apreciadas.

Según la información facilitada por el Museo de Zaragoza, en el documento número 235, manuscrito por D. Federico Torralba, esta pieza aparece catalogada como: *Chawan. Japón. Muromachi - Sho - Shigaraki Alta té: Irregular, fondo marrón oscuro, goteado de esmalte azul y gránulos de cuarzo incrustados. 30.000*

<b>FICHA 40</b>		
<b>INV</b>	2002.5.0219	
<b>DENOMINACIÓN</b>	<i>Tenmokudai</i>	
<b>AUTOR</b>	Desconocido	
<b>FECHA</b>	s. XIX	
<b>PRODUCCIÓN</b>	Japón	
<b>MATERIAL</b>	Madera / Laca	
<b>TÉCNICA</b>	<b>Constructiva:</b> Torneado <b>Decorativa:</b> Lacado en negro y dorado	
<b>CONSERVACIÓN</b>	Buena	
<b>DESCRIPCIÓN</b>	Pedestal troncocónico, que levanta una pequeña bandeja redonda y un soporte, o m ancera, para introducir un cuenco. Sobre una superficie de laca negra, presenta una decoración de motivos vegetales en laca dorada.	
<b>PROCEDENCIA</b>	Colección Torralba.	
<b>LOCALIZACIÓN ACTUAL</b>	Museo de Zaragoza	

## ESTUDIO RAZONADO:


A continuación se recoge el estudio razonado de las fichas número 40 y 41. Se trata de dos pedestales de madera denominados *tenmokudai*. Esta tipología de piezas fue importada desde China para soportar las cerámicas de base estrecha. El catálogo de la exposición *China Cielo y Tierra*<sup>245</sup>, la pieza número 142 responde a esta tipología china. Se trata de un recipiente cerámico sobre un pedestal similar al estudiado, aunque en este caso es un cuenco de gres vidriado, realizado en Shaanxi en el horno de Yaozhou durante la dinastía Song del Norte (960 - 1126). En Japón estos soportes fueron valorados como piezas independientes a partir del período Muromachi, ya que empezaron a ser considerados como signos de distinción entre los *daimyo*. Existe una gran variedad de tamaños y formas, siendo las piezas más habituales las realizadas en madera lacada, las cuales pueden estar decoradas con laca dorada o con incrustaciones de madreperla.



---

<sup>245</sup>.- *China cielo y tierra*. Fundación la Caixa, 2000


<b>FICHA 41</b>		
<b>INV</b>	2002.5.0220	
<b>DENOMINACIÓN</b>	<i>Tenmokudai</i>	
<b>AUTOR</b>	Desconocido	
<b>FECHA</b>	s. XIX	
<b>PRODUCCIÓN</b>	Japón	
<b>MATERIAL</b>	Madera / Laca	
<b>TÉCNICA</b>	<b>Constructiva:</b> Torneado <b>Decorativa:</b> Lacado en negro y rojo	
<b>CONSERVACIÓN</b>	Buena	
<b>DESCRIPCIÓN</b>	Pedestal troncocónico, que levanta una pequeña bandeja redonda y un soporte, o m ancera, para introducir un cuenco. Superficie de laca negra. Se rematan los perfiles de los labios de la bandeja del cuenco y el pomo de la tapa, con laca roja.	
<b>PROCEDENCIA</b>	Colección Torralba.	
<b>LOCALIZACIÓN ACTUAL</b>	Museo de Zaragoza	

<b>FICHA 42</b>		
<b>INV</b>	2002.5.651	
<b>DENOMINACIÓN</b>	<i>Chawan</i>	
<b>AUTOR</b>	Desconocido	
<b>FECHA</b>	s. XIX - XX	
<b>PRODUCCIÓN</b>	Japón	
<b>MATERIAL</b>	Gres	
<b>TÉCNICA</b>	<b>Constructiva:</b> Modelado / Horneado <b>Decorativa:</b> Vidriado	
<b>CONSERVACIÓN</b>	Buena	
<b>DESCRIPCIÓN</b>	Recipiente de cuerpo cilíndrico y corto <i>hatsutsu - gata</i> . Toda la superficie aparece cubierta con un vidriado blanco ligeramente goteante, sin cubrir el anillo del pie, <i>wa kôdai</i> . En torno al diámetro presenta varias líneas o marcas de herramientas	
<b>PROCEDENCIA</b>	Colección Torralba.	
<b>LOCALIZACIÓN ACTUAL</b>	Museo de Zaragoza	
<b>PIEZAS SIMILARES</b>	<i>Japon, Saverurs et Sérénité</i> (5:1995)	

## **ESTUDIO RAZONADO:**

Otra pieza de influencia coreana, que sigue el estilo de los cuencos de la época Yi (1392 - 1942). Esta pieza guarda un gran parecido con los cuencos denominados Tsushima. Se trata de un tipo de piezas, que hacia 1639 fue encargado por el shogun Tokugawa Iemitsu; fueron realizadas en los hornos de la familia Sô, daimyô de Tsushima (Pusan - Corea). Este tipo de piezas fue exportado a Japón por la familia Tokugawa.

Dado que los hornos de la familia Sô desaparecieron en 1717, la pieza estudiada debe ser considerada como un revival de dichas producciones de finales del s. XVIII. o principios del s. XIX.


<b>FICHA 43</b>		
<b>INV</b>	2002.5.208	
<b>DENOMINACIÓN</b>	<i>Chaire</i> Tipo: <i>Katatsuki</i> (hombros cuadrados)	
<b>AUTOR</b>	Desconocido	
<b>FECHA</b>	s. XVIII - XIX (Revival XVII)	
<b>PRODUCCIÓN</b>	Japón	
<b>MATERIAL</b>	Gres	
<b>DIMENSIONES</b>	Al 5,9, ø mayor 8,8, ø 3,6 cm. de la tapa	
<b>TÉCNICA</b>	<b>Constructiva:</b> Modelado / Horneado <b>Decorativa:</b> Vidriado	
<b>CONSERVACIÓN</b>	Buena	
<b>DESCRIPCIÓN</b>	Bote de té de base plana y cuerpo cilíndrico, que se remata a la altura de los hombros en una forma cuadrada, <i>katatsuki</i> , donde aparecen dos pequeñas asas, <i>mimi</i> . Presenta una cubierta ferruginosa “texturizada” de la que destacan las marcas de herramientas en el diámetro. Cubierto por una pequeña tapa blanca de marfil, <i>zôge no futa</i> , plana, <i>hirabuta</i> y rematada en el centro con un asidero o botón, <i>tsumami</i>	
<b>PROCEDENCIA</b>	Colección Torralba.	
<b>LOCALIZACIÓN ACTUAL</b>	Museo de Zaragoza	
<b>PIEZAS SIMILARES</b>	<i>Japon, Saveurs et Sérénité</i> (50:1995)	

## ESTUDIO RAZONADO:

Nos encontramos ante otro *chaire*, tipo *katatsuki*, similar a los estudiados primeramente en este catálogo. Junto a las características anteriormente señaladas en dichas piezas debemos añadir las mencionadas en el catálogo *Japon, Saveurs et Sérénité* (50:1995), en relación a una pieza muy similar a la de esta ficha. Según dicho catálogo, en el siglo XVII, en Chikuzen, se construyó el centro cerámico de Takatori, donde se recogían las influencias de las cerámicas coreanas. Las primeras producciones de este centro se caracterizaron por las formas dinámicas y deformes, las cuales permanecieron hasta la época Momoyama. A partir del segundo cuarto del siglo XVII, debido a la influencia de Kōbori Enshū, estas producciones adoptaron un estilo más elegante y refinado denominado *Enshū - Takatori*.

En la pieza estudiada se aprecia una doble influencia, por un lado la de la primera época de este centro cerámico, y por otro la influencia China que se descubre en la forma y el tono de su cubierta.



<b>FICHA 44</b>	
<b>INV</b>	2002.5.210
<b>DENOMINACIÓN</b>	<i>Chawan</i>
<b>AUTOR</b>	Desconocido
<b>FECHA</b>	s. XVIII - XIX
<b>PRODUCCIÓN</b>	Japón
<b>MATERIAL</b>	Gres
<b>DIMENSIONES</b>	Al 6,6 ø mayor 11,7cm
<b>TÉCNICA</b>	<b>Constructiva:</b> Modelado / Horneado <b>Decorativa:</b> Vidriado
<b>CONSERVACIÓN</b>	Buena
<b>DESCRIPCIÓN</b>	Recipiente de forma cilíndrica tipo <i>hantsutsu - gata</i> . Diámetro ligeramente deformado por los trazos de la espátula. Presenta un vidriado espeso marrón, casi negro, que en algunas zonas manifiesta cambios de intensidad y acumulaciones “texturizadas”, debido a las variaciones, que durante la cocción, afectan a las arcillas con gran presencia de óxidos de hierro.
<b>INSCRIPCIONES Y MARCAS</b>	En el interior del anillo del pie presenta una marca cuadrada 
<b>PROCEDENCIA</b>	Colección Torralba.
<b>LOCALIZACIÓN ACTUAL</b>	Museo de Zaragoza
<b>PIEZAS SIMILARES</b>	<i>Japon, Saveurs et Sérénité</i> (:1995)



## ESTUDIO RAZONADO:

Este chawan, de aspecto simple, presenta una pequeña base frente a un diámetro grande. Se trata de una pieza que podría estar destinada a contener los alimentos crudos que, tras ser hervidos, se sirven durante el Chanoyu. Este proceso que se denomina *Kaiseki*<sup>246</sup>, es una simple comida que tiene su origen en los templos Zen, donde se servía una mesa para varios monjes. Posteriormente el maestro Sen no Rikyû la sustituyó por una pequeña comida individual.

Desde el punto de vista formal se trata de una pieza con cubierta oscura de óxido de hierro. Posiblemente se trata de una pieza que ha debido ser retirada del fuego durante la fundición de su cubierta. Éste enfriamiento rápido ha provocado la aparición de la cubierta oscura. Se considera que este tipo de cubiertas comenzaron a ser utilizadas durante la era Tenshō (1573 - 1592), de ahí que sea conocida como negro de Tenshō.

---

<sup>246</sup>.- Para más información sobre el orden del *Kaiseki*, ver: Sadler, A. *Chanoyu. The japanese tea ceremony*. Ed: Tuhle. E. Tokyo, 1968. Págs. 52 a 56.

<b>FICHA 45</b>	
<b>INV</b>	2002.5.211
<b>DENOMINACIÓN</b>	<i>Chawan</i> Tipo: Raku
<b>AUTOR</b>	Desconocido
<b>FECHA</b>	s. XVIII - XIX (Revival XVII)
<b>PRODUCCIÓN</b>	Japón
<b>MATERIAL</b>	Gres
<b>DIMENSIONES</b>	Al 6,6 ø mayor 12,5cm
<b>TÉCNICA</b>	<b>Constructiva:</b> Modelado / Horneado <b>Decorativa:</b> Vidriado
<b>CONSERVACIÓN</b>	Buena
<b>DESCRIPCIÓN</b>	Recipiente de base pequeña rematada en espiral <i>kaijiri kôdai</i> , boca grande, forma cilíndrica tipo <i>hantsutsu - gata</i> , y diámetro ligeramente deformado por los trazos de la espátula. Presenta un vidriado espeso y brillante, de color negro de óxidos de hierro.
<b>INSCRIPCIONES</b> <b>Marcas</b>	En el lateral presenta un sello redondo impreso en la arcilla. En cuyo interior se ha representado un doble ideograma relacionado con el sello de la palabra <i>Raku</i> 
<b>PROCEDENCIA</b>	Colección Torralba.
<b>LOCALIZACIÓN ACTUAL</b>	Museo de Zaragoza
<b>PIEZAS SIMILARES</b>	<i>Japon, Saveurs et Sérénité</i> (:1995)

## **ESTUDIO RAZONADO:**

Chawan que sigue los modelos tradicionales de los tazones de fuente de té del tipo Raku creados por el ceramista Sasaki Chôjirô. Los primeros chawan del tipo Raku, realizados hacia 1586, fueron diseñados según el gusto de Rikyû.

Las piezas Raku, de color negro, se obtienen al cocer la pieza a 1000° C. Todos los descendientes de Chôjirô continúan este proceso y firman sus piezas con el sello en el que se representa el ideograma Raku “felicidad”. A finales del s. XVII, este tipo de piezas fueron conocidas como “cerámicas modernas”.

Entre los descendientes de la familia Raku podemos destacar el nombre del ceramista Nonkô Dônyû III (1599 - 1656), cuyas producciones se distinguen por la utilización de un negro brillante semejante a la laca, característica que se pone de manifiesto en la pieza estudiada, por lo que podríamos atribuir su autoría a dicho maestro.

## VI. 6.- Museo Oriental de Valladolid

El Museo Oriental de Valladolid, inaugurado el 12 de octubre de 1980 por los Reyes de España D. Juan Carlos y Dña. Sofía, está considerado a partir de ese momento uno de los más importantes museos de Arte de Extremo Oriente de España. Sus fondos son fruto de la larga presencia evangelizadora, social y cultural que desde el siglo XVI, los Padres Agustinos protagonizaron en China, Japón y Filipinas. Está situado en un edificio neoclásico, realizado en 1759 por el arquitecto Ventura Rodríguez para sede del Real Colegio de los Padres Agustinos Filipinos.


Las colecciones se han ido formando gracias a las aportaciones de misioneros anónimos<sup>247</sup>, que tras pasar gran parte de sus vidas en Oriente, a su regreso trajeron las obras que habían coleccionado o habían adquirido en los bazares de Manila o Shanghai. También un importante número de objetos procede de la Exposición Vaticana celebrada en Roma con motivo del Año Santo de 1925. Para dicha ocasión fueron convocadas todas las órdenes religiosas y congregaciones para la aportación de las obras artísticas y etnográficas de las zonas de evangelización.

Entre los objetos podemos destacar un grupo de bronce arcaicos chinos, que abarcan desde el siglo VII a.C. hasta el siglo XVIII, pinturas chinas sobre seda y sobre papel vegetal, algunos muebles y sedas bordadas, la colección de esmaltes cloissone y la de lacas pintadas y talladas que van desde el siglo II a. C. hasta el siglo XIX. La colección de arte filipino se considera la más completa de Europa. Comienza con piezas de etnología de las tribus de Luzón y de los pueblos de Mindanao y Joló. También cuenta con instrumentos musicales y arte colonial del siglo XVIII, representado por pinturas, grabados e imágenes de santos. Pero quizás la colección más célebre del museo sea la formada por el grupo de marfiles hispano-filipinos de los siglos XVII y XVIII.

En el catálogo VI: *Japón Arte Edo y Meiji del Museo Oriental de Valladolid*, publicado en el año 2002, en relación al Chanoyu se recogen otra serie de piezas que también incluimos en este trabajo, dicha información que ha sido ampliada, forma parte de este trabajo para documentar la presencia de *Chanoyu no Chadôgu* en las Colecciones Públicas Españolas.

---


<sup>247</sup>.- Para más información sobre la procedencia de las colecciones ver: Sierra de la Calle, B. Museo Oriental. China, Japón, Filipinas. Valladolid, 2004

<b>FICHA 46</b>		
<b>INV</b>		
<b>DENOMINACIÓN</b>	<i>Kensui o Mizukoboshi</i>	
<b>AUTOR</b>	Desconocido	
<b>FECHA</b>	Período Meiji (1868 - 1912).	
<b>PRODUCCIÓN</b>	Japón	
<b>MATERIAL</b>	Gres	
<b>DIMENSIONES</b>	Al 8,4 ø mayor 9,5cm	
<b>TÉCNICA</b>	<b>Constructiva:</b> Modelado / Horneado <b>Decorativa:</b> Vidriado	
<b>CONSERVACIÓN</b>	Buena	
<b>DESCRIPCIÓN</b>	Recipiente de forma cilíndrica con la panza ligeramente abombada, labio curvilíneo y base plana, <i>efugo kensui</i> . Presenta un vidriado espeso y brillante de tonos pardos distribuidos en bandas que se rematan en la parte alta en una zona goteante en forma de dedos <i>yubigaki</i> .	
<b>LOCALIZACIÓN ACTUAL</b>	Museo Oriental de Valladolid	

## ESTUDIO RAZONADO:

El *kensui o mizukoboshi* es el contenedor del agua destinada a enjuagar el *chawan* durante la ceremonia; ocupa un lugar secundario ya que se considera una descortesía el que sea visto por el invitado. Este tipo de piezas suele presentar en el interior un soporte a modo de anillo elevado para apoyar el cazo y evitar que éste se desestabilice.

En la información facilitada por el Museo Oriental de Valladolid, se considera que esta pieza ha sido realizada en Oribe. Desde un punto de vista formal consideramos que no responde a las características habituales de dichas producciones, ya que el vidriado, al no presentar el característico tono verde, parece no estar compuesto con cobre *ryokuyû*, aunque, la aplicación goteante del vidriado da a la pieza una modernidad innegable. Como ya se ha señalado anteriormente en el punto I.3 de este trabajo, las piezas de Oribe suelen confundirse con las piezas de Shino, ya que estéticamente presentan muchas similitudes. La característica principal de la producción de Shino es la fina cubierta de feldespatos de tonos blancos - amarillos - pardos decorada con goteados más oscuros *hikidashiguro*, y acabado transparente, *guinomite*, u opaco, *ayamete*, característica que se pone de manifiesto en la pieza estudiada, por lo que consideramos, que debe ser catalogada como una producción más relacionada con Shino en lugar de Oribe.

<b>FICHA 47</b>		
<b>INV</b>		
<b>DENOMINACIÓN</b>	<i>Mizusashi</i>	
<b>AUTOR</b>	Desconocido	
<b>FECHA</b>	Período Meiji (1868 - 1912).	
<b>PRODUCCIÓN</b>	Japón	
<b>MATERIAL</b>	Gres	
<b>TÉCNICA</b>	<b>Constructiva:</b> Modelado / Horneado <b>Decorativa:</b> Vidriado	
<b>CONSERVACIÓN</b>	Buena	
<b>DESCRIPCIÓN</b>	Recipiente de forma cilíndrica, labio curvilíneo y base plana, <i>efugo kensui</i> . Tapa plana que se encaja en el borde del labio, <i>hirabuta</i> y se rematada en el centro con un asidero o botón, <i>tsunami</i> . Presenta una cubierta espesa y brillante de tonos pardos y amarillentos que se remata con un vidriado go teante en forma de dedos, <i>yubigaki</i> .	
<b>LOCALIZACIÓN ACTUAL</b>	Museo Oriental de Valladolid	



## ESTUDIO RAZONADO:


Esta pieza responde a las características físicas de las producciones de Shino que ya han sido tratadas en la pieza anterior. Desde el punto de vista de la tipología de la pieza, en este caso es un *mizusashi*, contenedor de agua limpia, que durante el período del shogunato Tokugawa era la pieza más apreciada, ya que simbolizaba la pureza. Este recipiente juega un importante papel dentro del *Chanoyu* pues es la primera y la última vasija que aparece en el *Chashitsu* y, por tanto, es el primer y el último objeto que ve el invitado.

<b>FICHA 48</b>	
<b>INV</b>	
<b>DENOMINACIÓN</b>	<i>Chaire con Shifuku</i>
<b>AUTOR</b>	Desconocido
<b>FECHA</b>	Período Meiji (1868 - 1912).
<b>PRODUCCIÓN</b>	Seto- yaki
<b>MATERIAL</b>	Gres / Textil
<b>DIMENSIONES</b>	Al: 5,6 Ø 7,6 cm.
<b>TÉCNICA</b>	<b>Constructiva:</b> Modelado / Horneado ( <i>chaire</i> ) / Tejido / Cosido ( <i>shifuku</i> ) <b>Decorativa:</b> Vidriado ( <i>chaire</i> )
<b>CONSERVACIÓN</b>	Buena
<b>DESCRIPCIÓN</b>	Bote de té de base plana y cuerpo cilíndrico que se remata a la altura de los hombros en una forma cuadrada, <i>katatsuki</i> . Presenta una cubierta brillante ferruginosa y goteante. Cubierto por una pequeña tapa blanca de marfil, <i>zôge no futa</i> , hundida en la parte central, <i>otoshibuta</i> y rematada con un asidero o botón, <i>tsunami</i> . Protegido en una bolsa de seda de dos tonos y brocada con hilos dorados, la cual se cierra con un cordón.
<b>LOCALIZACIÓN ACTUAL</b>	Museo Oriental de Valladolid

## ESTUDIO RAZONADO:

Los *chaire* o contenedores de té, ocupan el segundo lugar de apreciación, detrás del *chawan*. Además de su valor artístico, este tipo de piezas eran apreciada como prenda de lealtad o sucesión entre los señores de los grandes clanes.


Los primeros botes de té originarios de Japón fueron realizados en Seto, al norte de la actual prefectura de Aichi, desde el siglo XIV hasta el siglo XVI. Estas primeras piezas imitaban la estructura de los botes chinos de medicinas que presentaban hombros cuadrados, *katatsuki*, cubierta lisa ferruginosa aplicada en dos capas y tamaño pequeño y delicado. Estas características se pueden apreciar en la pieza estudiada, la cual aparece cubierta con una bolsa de seda de dos tonos con brocado de hilo dorado, ya que la mayoría de los utensilios cerámicos del té suelen estar cubiertos por textiles que los conservan y protegen de las miradas hasta que sean mostrados por el anfitrión. Ambas piezas siguen la tipología tradicional, por lo que debemos considerarlas como un revival del Período Meiji.

<b>FICHA 49</b>		
<b>INV</b>		
<b>DENOMINACIÓN</b>	<i>Chawan</i>	
<b>AUTOR</b>	Desconocido	
<b>FECHA</b>	Período Meiji (1868 - 1912).	
<b>PRODUCCIÓN</b>	Shino - yaki (Japón)	
<b>MATERIAL</b>	Gres	
<b>DIMENSIONES</b>	Al: 7,7 Ø 12,5 cm.	
<b>TÉCNICA</b>	<b>Constructiva:</b> Modelado / Horneado <b>Decorativa:</b> Vidriado	
<b>CONSERVACIÓN</b>	Buena	
<b>DESCRIPCIÓN</b>	Recipiente de base pequeña, boca grande, forma cilíndrica tipo <i>hantsutsu - gata</i> , y diámetro ligeramente deformado por los trazos de la espátula. Presenta una espesa y "texturizada" cubierta feldespática blanca con una línea marrón en torno al labio. A modo de decoración, varios motivos casi caligráficos en engobe blanco.	
<b>LOCALIZACIÓN ACTUAL</b>	Museo Oriental de Valladolid	

## **ESTUDIO RAZONADO:**

Este chawan, de aspecto simple, presenta una pequeña base frente a un diámetro grande. Puede tratarse de una pieza destinada a contener los alimentos crudos del *Kaiseki*.

Desde el punto de vista formal responde a las características físicas de las producciones de Shino, que ya han sido tratadas en las piezas anteriores.

<b>FICHA 50</b>		
<b>INV</b>		
<b>DENOMINACIÓN</b>	<i>Kama /Chagama</i>	
<b>AUTOR</b>	Desconocido	
<b>FECHA</b>	Período Meiji (1868 - 1912).	
<b>PRODUCCIÓN</b>	Japón	
<b>MATERIAL</b>	Hierro	
<b>DIMENSIONES</b>	Al: 16 Ø 21 cm.	
<b>TÉCNICA</b>	<b>Constructiva:</b> Fundido / Molde <b>Decorativa:</b> Grabado / (Marteler) labrado amarillo	
<b>CONSERVACIÓN</b>	Buena	
<b>DESCRIPCIÓN</b>	Recipiente de forma globular, boca amplia cubierta con una tapa plana de laca, <i>nuributa</i> , rem atada con un asidero o botón, <i>tsunami</i> y base plana. A cada lado dos pequeños asideros, <i>mimi</i> , de los que cuelgan grandes anillas metálicas	
<b>LOCALIZACIÓN ACTUAL</b>	Museo Oriental de Valladolid	

## ESTUDIO RAZONADO:

*Kama* o tetera para hervir el agua. Como se puede apreciar en el grabado de Kunichika, para calentarla se coloca sobre un soporte denominado *gotoku*<sup>248</sup>, que la separa del *Ro* (hogar fregadero), o se coloca sobre un brasero del tipo *hibachi* tal y como se aprecia en las dos fotografías de autor anónimo que se recogen en este trabajo.

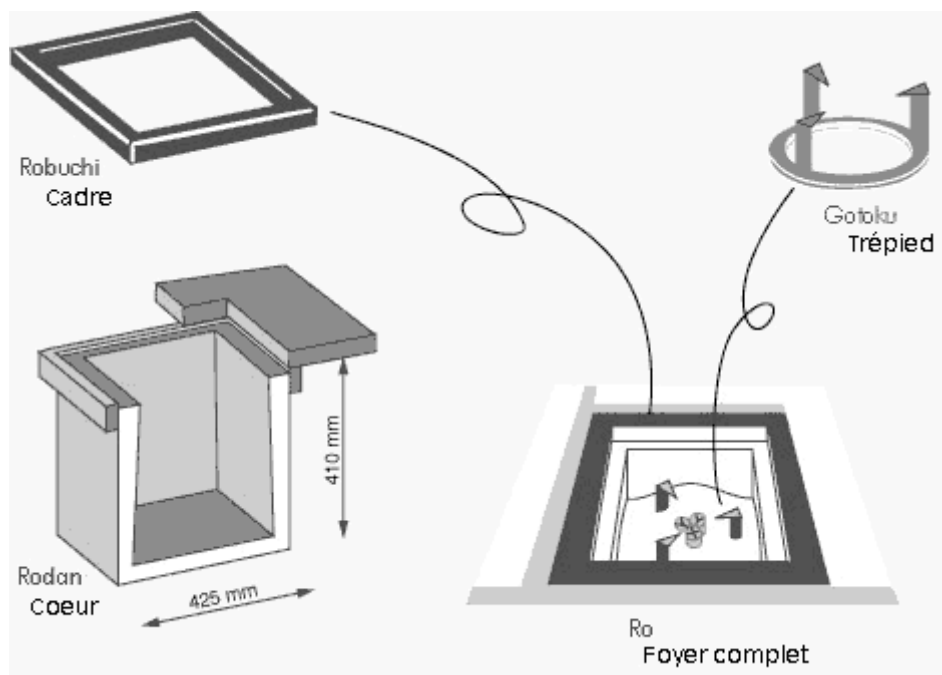



Imagen procedente de: [http://stampf.lutin.free.fr/the/chanoyu/pavillon\\_chanoyu.htm](http://stampf.lutin.free.fr/the/chanoyu/pavillon_chanoyu.htm)

Según Salder (1968:17), existe una gran variedad de *kama* dependiendo de la forma, redonda, cuadrada, etc. Cada modelo recibe un nombre que se asocia a la figura que expresa *Monte Fuji*, *Daruma-do*, o como en el caso de la pieza estudiada, que este autor clasifica como *Minakuchi* o “todo boca”.

---

<sup>248</sup>.- *Gotoku*: Trípode para no colocar directamente la tetera, *kama*, sobre el fuego. Es utilizado desde el tiempo de Shô-ô (Era del emperador Go-Unda, que sube al trono en 1288 ó 1293). Cf.: Saldré (1968: 17)

<b>FICHA 51</b>		
<b>INV</b>		
<b>DENOMINACIÓN</b>	<i>Hibachi / Furo</i>	
<b>AUTOR</b>	Desconocido	
<b>FECHA</b>	Período Meiji (1868 - 1912).	
<b>PRODUCCIÓN</b>	Japón	
<b>MATERIAL</b>	Hierro	
<b>DIMENSIONES</b>	Al: 21 Ø 31 cm.	
<b>TÉCNICA</b>	<b>Constructiva:</b> Fundido / Molde <b>Decorativa:</b> Grabado / (Marteler) labrado a martillo	
<b>CONSERVACIÓN</b>	Buena	
<b>DESCRIPCIÓN</b>	Recipiente de forma abombada y boca amplia que se apoya sobre tres pies.	
<b>LOCALIZACIÓN ACTUAL</b>	Museo Oriental de Valladolid	



## ESTUDIO RAZONADO:

Al igual que en la pieza anterior, Salder recoge en su obra (1968:16) una gran variedad de *hibachi* (braseo portátil), dependiendo de la forma. En el caso de la pieza estudiada este autor la clasifica como *pie de té con anillo*. Como ya se ha señalado en la pieza número 3 de este apartado, este tipo de braseros, de influencia coreana, dinastía Kôryô (918 -1392), se conocieron en China durante la dinastía Tang (618 -907), donde fueron denominados *pie de té cara de infierno*; posteriormente, hacia finales del período Nara (710 - 784 ó 794) llegaron a Japón, donde según Salder desaparecieron durante las Guerras de Onin (1467 - 1477). El maestro Sen no Rikyû fabricó un *furo* de madera durante la campaña de Odawara (1590), en este caso se trataba de una simple caja de cedro lacado que resultaba apropiada para el *Chanoyu*. Los primeros braseros fueron realizados en bronce, posteriormente en hierro y arcilla. Como ya se ha señalado anteriormente el *hibachi*, o braseo portátil, debe ser utilizado durante los meses cálidos para calentar la caldera.

<b>FICHA 52</b> <b>FICHA. 53</b>		
<b>INV</b>	AJ0302	
<b>DENOMINACIÓN</b>	<i>Hibachi / Tetsubin</i>	
<b>AUTOR</b>	Desconocido	
<b>FECHA</b>	Período Edo(1180 - 1868).(ca 1840)	
<b>PRODUCCIÓN</b>	Japón	
<b>MATERIAL</b>	Hierro	
<b>DIMENSIONES</b>	Hibachi. Al: 21 Ø 31 cm Tetsubin: Al: 20 Ø 12 cm	
<b>TÉCNICA</b>	<b>Constructiva:</b> Fundido / Molde <b>Decorativa:</b> Grabado / Marteler (labrado a martillo)	
<b>CONSERVACIÓN</b>	Buena	
<b>DESCRIPCIÓN</b>	Recipiente de forma abombada y boca amplia que se apoya sobre tres pies. E n la parte frontal del cuerpo se abre una pequeña ventana de forma lobulada. En el interior una tetera de hierro con tapa, asa y vertedera en forma de "cuello de cisne"	
<b>LOCALIZACIÓN ACTUAL</b>	Museo Oriental de Valladolid	

## ESTUDIO RAZONADO:

En esta ficha se recogen las dos piezas que aparecen juntas en la imagen, se les ha dado dos números correlativos (Ficha número 52 y 53) ya que se trata de dos utensilios distintos. Por un lado, el *hibachi* que responde a las características señaladas en la ficha 51, y por otro, un *tetsubin*<sup>249</sup> o tetera de hierro fundido. Se trata de un tipo de recipiente muy resistente, realizado con una sofisticada tecnología de fundido en dos partes. Presenta un diseño simple que evita derramar el líquido cuando es vertido.

Se considera que este tipo de objetos empezaron a popularizarse en Japón con el *sencha*<sup>250</sup>, una forma de beber té menos formal, y que en el caso de los utensilios utilizados para ello eran menos caros que los de origen chino. Se trata de piezas muy valoradas por su diseño y estilo, tanto que llegaron a ser símbolo del status social de su propietario.

En relación al Chanoyu, este tipo de hervidores suele ser utilizado durante el *ryakubon*, un tipo de ceremonia más abreviada, con menos utensilios, también cuando se celebra al aire libre y durante el *kaiseki* un tipo de comida ligera que se sirve a los invitados antes del Chanoyu.

Este tipo de piezas se encuentra ampliamente representado en la *Colección Rietz de Comida y Tecnología* del Departamento de Antropología de la Academia de Ciencias de California. Esta colección fue recogida a mediados del siglo XX por el industrial Carl Austin Rietz, en ella se documenta el desarrollo cultural y tecnológico de los alimentos a lo largo de las distintas épocas y las diferentes culturas entre las cuales destacamos la china y la japonesa.

Las piezas estudiadas ingresaron en el museo gracias a la donación del Padre Nicanor Lana, Rector de la Universidad San Agustín de Ilo-Ilo en Filipinas y Párroco de Holy Rosary en Nueva York. Desde 1982 hasta la actualidad ha realizado numerosas aportaciones de objetos para las colecciones de este museo

---

<sup>249</sup>.- P. L. W. Arts. *Tetsubin, A Japanese water kettle*, 1987

<sup>250</sup>.- *Sencha*. Se refiere al té de hojas de té verde sin triturar que fue llevado desde China a Japón. También hace referencia a un tipo de cerámicas utilizadas para el *Chanoyu*, que siguiendo el estilo de Nonomura Ninsei y Ogata Kezan, fueron creadas durante el siglo XVIII por Okuda Eisen (1753 - 1639) en Kyôto. (Frédéric, 2002)


<b>FICHA 54</b>	
<b>INV</b>	AJ029
<b>DENOMINACIÓN</b>	<i>Tetsubin</i>
<b>AUTOR</b>	Ryubundo
<b>FECHA</b>	Período Edo(1180 - 1868).(ca 1840)
<b>PRODUCCIÓN</b>	Japón
<b>MATERIAL</b>	Hierro
<b>DIMENSIONES</b>	Tetsubin: Al: 20 Ø 12 cm
<b>TÉCNICA</b>	<b>Constructiva:</b> Fundido / Molde <b>Decorativa:</b> Grabado / Marteler ( labrado a martillo)
<b>CONSERVACIÓN</b>	Buena
<b>DESCRIPCIÓN</b>	Recipiente de cuerpo ligeram ente bulboso y de textura ruda, se remara en la parte superior con cuello y boca a mplia en la que se encaja la tapa, asa basculante y vertedera en forma de “cuello de cisne”.
<b>LOCALIZACIÓN ACTUAL</b>	Museo Oriental de Valladolid

## ESTUDIO RAZONADO:

Este *tetsubin*, o tetera de hierro, responde a las mismas características de la pieza estudiada en la ficha número 53, aunque en este caso tal y como se recoge en el catálogo VI: *Japón Arte Edo y Meiji del Museo Oriental de Valladolid*, 2002, se trata de una pieza firmada en la tapa por *Ryubundo-zo*, nombre que se relaciona con una famosa familia de artesanos del bronce que alcanzaron gran fama durante el siglo XIX en la ciudad de Kyôto. El *kakihan* o firma personal del maestro, se encuentra en la parte posterior de la tapa y junto a los enganches del asa, indicando que se trata de una obra de gran calidad.

Al igual que en el caso anterior, la pieza estudiada ingresa en el museo gracias a la donación del Padre Nicanor Lana. Esta procedencia también se corresponde con la pieza de la ficha número 55, cuyas características se corresponden con las de las piezas ya estudiadas a excepción del autor de esta última Seijudo Zukuri, de quien por el momento, no hemos encontrado más información.

<b>FICHA 55</b>		
<b>INV</b>	AJ031	
<b>DENOMINACIÓN</b>	<i>Tetsubin</i>	
<b>AUTOR</b>	Seijudo Zukuri	
<b>FECHA</b>	Período Meiji (1868 - 1912).	
<b>PRODUCCIÓN</b>	Japón	
<b>MATERIAL</b>	Hierro	
<b>DIMENSIONES</b>	Tetsubin: Al: 21 Ø 17 cm	
<b>TÉCNICA</b>	<b>Constructiva:</b> Fundido / Molde <b>Decorativa:</b> Grabado / Marteler (labrado a martillo)	
<b>CONSERVACIÓN</b>	Buena	
<b>DESCRIPCIÓN</b>	Recipiente de cuerpo bulboso y de textura ruda, más marcada en la mitad superior, boca amplia en la que se encaja la tapa, asa basculante y vertedera gollete.	
<b>LOCALIZACIÓN ACTUAL</b>	Museo Oriental de Valladolid	

<b>FICHA 56</b>	
<b>DENOMINACIÓN</b>	<i>Chashaku</i>
<b>AUTOR</b>	Desconocido
<b>FECHA</b>	Período Meiji (1868 - 1912).
<b>PRODUCCIÓN</b>	Japón
<b>MATERIAL</b>	Bambú
<b>DIMENSIONES</b>	Al:18,8 cm
<b>TÉCNICA</b>	<b>Constructiva:</b> Tallado <b>Decorativa:</b> Pulido
<b>CONSERVACIÓN</b>	Buena
<b>DESCRIPCIÓN</b>	Varilla rígida rem atada en una pequeña pestaña o soporte para extracción del polvo de té.
<b>LOCALIZACIÓN ACTUAL</b>	Museo Oriental de Valladolid

## ESTUDIO RAZONADO:

Cucharilla utilizada para transferir el polvo de té desde el *chaire* hasta el *chawan* del invitado. En un principio, eran cucharillas para medicinas realizadas en marfil, pero hacia el siglo XVII empezaron a fabricarse en bambú y comenzaron a ser utilizadas por los maestros de té. Otros materiales de fabricación fueron la madera, la concha de tortuga y la plata. El tipo de material determina el que la pieza sea utilizada en un tipo de ceremonia formal (marfil o bambú), semiformal (madera o bambú) o informal (bambú). Se considera que esta última tipología fue la creada por Sen no Rikyû (1522 - 1591).

Dependiendo del gusto de los maestros de té las piezas de bambú fueron realizadas en distintos tamaños, que pueden oscilar entre 9 y 12 cm. de alto y 1 cm. de ancho. En este tipo de piezas, se distinguen varias partes las cuales recogemos en el siguiente esquema.

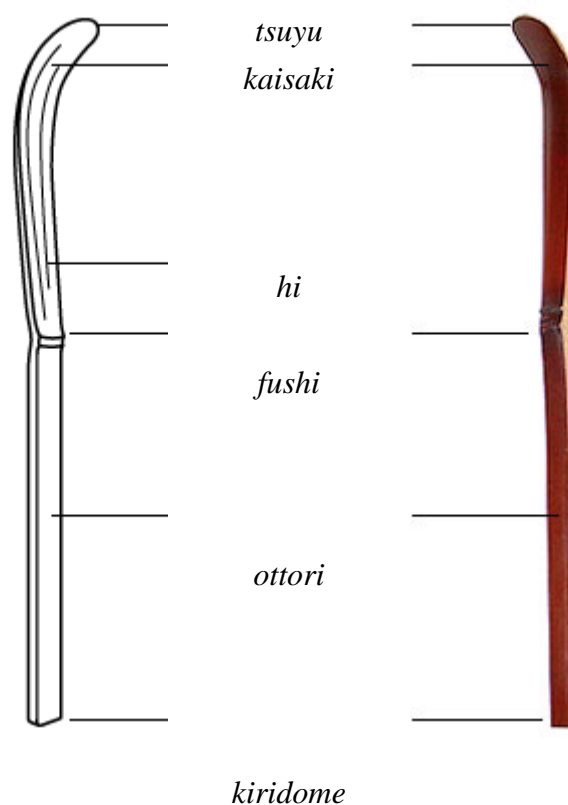



Imagen : [www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/c/chashaku.htm](http://www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/c/chashaku.htm)



<b>FICHA 57</b>	
<b>DENOMINACIÓN</b>	<i>Chasen</i>
<b>AUTOR</b>	Desconocido
<b>FECHA</b>	Período Meiji (1868 - 1912).
<b>PRODUCCIÓN</b>	Japón
<b>MATERIAL</b>	Bambú
<b>DIMENSIONES</b>	Al:5 x An 11 cm.
<b>TÉCNICA</b>	<b>Constructiva:</b> Tallado <b>Decorativa:</b> Pulido
<b>CONSERVACIÓN</b>	Buena
<b>DESCRIPCIÓN</b>	Mango de bambú que se recorta en finas hebras, a modo de escobilla.
<b>LOCALIZACIÓN ACTUAL</b>	Museo Oriental de Valladolid

## ESTUDIO RAZONADO:

Batidor utilizado para mezclar en el *chawan* el polvo verde de té tipo *matcha* con el agua caliente. Está realizado de una sola pieza de bambú, que se remata en una serie de varillas extremadamente finas y curvadas hacia el centro. El número de varillas puede variar entre 80 ó 120. El bambú blanco es el preferido por la escuela Ura - Senke, el oscuro por la escuela Omoto Senke y el verde o púrpura por la escuela Kankyuu'an.

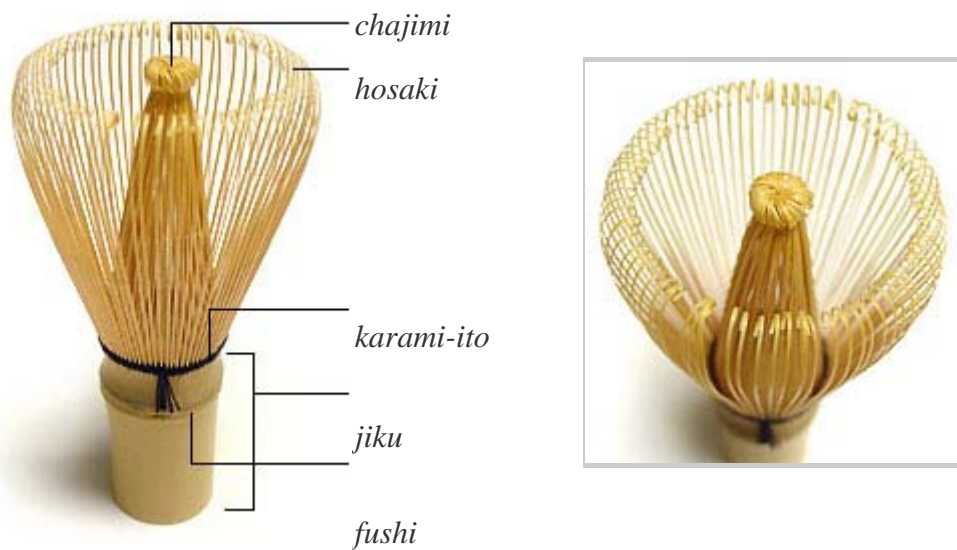




Imagen: [www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/c/chashaku.htm](http://www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/c/chashaku.htm)

<b>FICHA 58</b>	
<b>INV</b>	
<b>DENOMINACIÓN</b>	<i>Hishaku</i>
<b>AUTOR</b>	Desconocido
<b>FECHA</b>	Período Meiji (1868 - 1912).
<b>PRODUCCIÓN</b>	Japón
<b>MATERIAL</b>	Bambú
<b>DIMENSIONES</b>	Al:5 x An 39 cm.
<b>TÉCNICA</b>	<b>Constructiva:</b> Tallado <b>Decorativa:</b> Pulido
<b>CONSERVACIÓN</b>	Buena
<b>DESCRIPCIÓN</b>	Mango largo de bam bú que se re mata en un pequeño recipiente cilíndrico
<b>LOCALIZACIÓN ACTUAL</b>	Museo Oriental de Valladolid

## **ESTUDIO RAZONADO:**

Utensilio de mango largo, utilizado para extraer el agua caliente del *furo* o el agua fría del *mizusashi*. Puede estar fabricado en madera, metal o bambú. El largo habitual de este tipo de piezas es de 40 cm. Generalmente se pueden utilizar tanto con los braseros tipo *furo* como con los tipo *ro*. En algunos casos los mangos aparecen decorados y suelen mostrarse en los estantes adicionales *daisu*.

<b>FICHA 59</b>		
<b>DENOMINACIÓN</b>	<i>Chadansu</i>	
<b>AUTOR</b>	Desconocido	
<b>FECHA</b>	Período Meiji (1868 - 1912).	
<b>PRODUCCIÓN</b>	Japón	
<b>MATERIAL</b>	Bambú	
<b>TÉCNICA</b>	<b>Constructiva:</b> Ensamblado <b>Decorativa:</b> Barnizado	
<b>CONSERVACIÓN</b>	Buena	
<b>DESCRIPCIÓN</b>	Armario con tres estantes y puerta. En la parte superior tiene un elemento metálico a modo de cierre	
<b>LOCALIZACIÓN ACTUAL</b>	Museo Oriental de Valladolid	

## **ESTUDIO RAZONADO:**

Armario para almacenar y exhibir los *chanoyu no dôgu*, suele presentarse en una combinación de estantes espaciosos y puertas de fácil apertura. Por lo general, maderas como el cedro, debido a su textura rugosa, fueron las más utilizadas para la creación de este tipo de muebles, que también reciben el nombre de *getabako*.

<b>FICHA 60</b>	
<b>INV</b>	Kunichika 8
<b>DENOMINACIÓN</b>	<i>Ukiyo-e : Escena de la ceremonia de té con flor</i>
<b>AUTOR</b>	Kunichika Toyohara (1835 - 1900)
<b>EDITADO POR:</b>	Takekawa (1883)
<b>FECHA</b>	Período Meiji (1868 - 1912).
<b>PRODUCCIÓN</b>	Japón
<b>MATERIAL</b>	Papel / Tinta
<b>DIMENSIONES</b>	35,5 x 24,5 cm.
<b>TÉCNICA</b>	<b>Constructiva:</b> Estampa
<b>CONSERVACIÓN</b>	Buena
<b>DESCRIPCIÓN</b>	Interior de un <i>chashitsu</i> . La anfitriona frente al <i>ro</i> , saca con un <i>hisaku</i> agua del <i>furo</i> . En el suelo varios <i>Chanoyu no dôgu</i> . Al fondo a la derecha el <i>tokonoma</i> , con su <i>ikebana</i> , en el centro una ventana corrediza de papel <i>mado</i> y a su izquierda un <i>chadansu</i> , donde se exhiben todo tipo de utensilios.
<b>LOCALIZACIÓN ACTUAL</b>	Museo Oriental de Valladolid

## ESTUDIO RAZONADO:


A continuación se recoge el estudio razonado de las fichas número 60 y 61 relacionadas con grabados del tipo *Ukiyo-e*.


El término *Ukiyo-e* o *Imágenes del Mundo Flotante*, hace referencia a un tipo de grabado de bajo precio y distintos formatos que reflejan el estilo de la sociedad del período Edo. Las principales representaciones eran retratos de bellas mujeres *bijinga*, cortesanas con llamativos *kimonos*, actores de *kabuki* y luchadores de *sumo*. También se popularizaron las escenas de paisajes urbanos y de campo o la parodia de escenas literarias. Pero en relación a las representaciones femeninas del *Chanoyu*, no empezaron a ser habituales hasta el período Meiji (1868-1948), cuando artistas como Kunichika Toyohara (1835 - 1900), Ogata Gekkô (1859 - 1920), Chikanobu Toyohara (1838 - 1912), Miki Suizan (1887 - 1957) y Shiro Kasamatsu (1898 - 1991), convirtieron las representaciones *bijinga* en valores tradicionales del comportamiento formal femenino, cuya esencia se puede encontrar en los movimientos y actitud del *Chanoyu*.

Desde un punto de vista técnico, se trataba de realizar un dibujo sobre una hoja de papel de arroz, que se pega a un bloque de madera de cerezo, la cual era cortada posteriormente siguiendo el dibujo. Tras entintar dicho bloque el diseño se aplicaba por estampación en otra hoja, apretando más o menos en función del efecto que se deseara obtener. Para la realización de diseños con varios colores se realizaba un bloque distinto para cada color. El formato variaba en función del tamaño del papel, siendo los más habituales *ôban* (39 x 26,5 cm.), *chûban* (39 x 26,5 cm.), *ôtanzaku* (39 x 17,5 cm.), entre otros.

Las técnicas de aplicación del color también variaron a lo largo del tiempo, desde las primeras imágenes negras *sumizuri-e*, pasando por la aplicación con la mano del color rojo, hasta la aplicación de los tonos púrpura *murasaki-e*. En estas representaciones era habitual la presencia de cartuchos donde se recoge el título, un poema o el nombre del artista o del editor; éste es el caso de las piezas estudiadas en las fichas número 60 y 61. La obra titulada *Escena de la ceremonia de té con flor* es una obra de Kunichika Toyohara (1835 - 1900), publicada por Tsekawa en 1883, mientras que la obra titulada *Ceremonia de té* ha sido realizada por Ogata Gekkô (1859 - 1920) y publicada por Daikokuya Heikichi en 1891. Estos grabados, que según los principales especialistas fueron inventados en el siglo XVII por Iwasa Matabei, llegaron a Europa durante el siglo XIX gracias a artistas como Félix Braquemont y Theodore Duret así como a las distintas exposiciones que se realizaron en París y Londres, las cuales dieron como resultado la moda del Japonismo.



<b>FICHA 61</b>		
<b>INV</b>	Gekkô 7	
<b>DENOMINACIÓN</b>	<i>Ukiyo-e : Escena de la ceremonia de té</i>	
<b>AUTOR</b>	Ogata Gekkô (1859 - 1920)	
<b>EDITADO</b>	Daikokuya Heikichi (1891)	
<b>FECHA</b>	Final del Período Meiji (1868 - 1912).	
<b>PRODUCCIÓN</b>	Japón	
<b>MATERIAL</b>	Papel / Tinta	
<b>DIMENSIONES</b>	35,2 x 23 cm.	
<b>TÉCNICA</b>	<b>Constructiva:</b> Estampa	
<b>CONSERVACIÓN</b>	Buena	
<b>DESCRIPCIÓN</b>	Siguiendo un camino de losas de piedra, un grupo de tres mujeres, ataviadas con indumentaria tradicional japonesa, intentan acceder al interior de la <i>Chashitsu</i> a través de la puerta <i>nijiriguchi</i> . La escena se cierra a la derecha con una linterna de piedra de tipo budista y un diseño del maestro Rikyu.	
<b>LOCALIZACIÓN ACTUAL</b>	Museo Oriental de Valladolid	

<b>FICHA 62</b>		
<b>INV</b>	709	
<b>DENOMINACIÓN</b>	<i>Fotografía. Mujer y Chanoyu no Chadôgu</i>	
<b>FECHA</b>	Período Meiji (1868 - 1912). (ca 1890)	
<b>PRODUCCIÓN</b>	Japón	
<b>MATERIAL</b>	Papel / Sales de plata	
<b>DIMENSIONES</b>	9 x 13,5 cm.	
<b>TÉCNICA</b>	Albúmina coloreada	
<b>CONSERVACIÓN</b>	Buena	
<b>DESCRIPCIÓN</b>	En el interior de un <i>Chashitsu</i> , una mujer con indumentaria tradicional japonesa manejando distintos objetos de Chanoyu, entre los que destaca en primer plano el <i>kama</i> , el <i>hibachi</i> y el <i>hishaku</i> .	
<b>LOCALIZACIÓN ACTUAL</b>	Museo Oriental de Valladolid	

## ESTUDIO RAZONADO:


En el *Catálogo del Museo Oriental de Valladolid del año 2004*, se recoge que la colección de fotografías antiguas de temática japonesa que se custodian en dicho museo, asciende a 670 piezas, de las cuales 658 han sido realizadas en papel albúmina coloreada, mientras que las doce restantes son calotipos. Se trata de un conjunto de imágenes de la segunda mitad del siglo XIX principios del siglo XX, de gran calidad y variedad temática: paisajes, ciudades, templos, tipos populares y costumbres; también son importantes los soportes, ya que 487 de 1 total están montados en álbumes con cubiertas de laca.

El fenómeno de la fotografía en Japón es fruto tanto de la temática exótica que se puso de moda en Occidente a finales del siglo XIX principios del XX, como de la influencia de la temática de los grabados *Ukiyo-e*. Fruto de este cruce entre la tecnología fotográfica y la tradición visual japonesa, que se desarrolló a través de la estampa, surgió un estilo fotográfico autóctono con características técnicas muy definidas

La producción y venta de las fotografías japonesas coloreadas a mano fue iniciada por un fotógrafo de origen italiano, Felice Beato, quien junto con el acuarelista Charles Wirgman, del periódico *Illustrated London News*, se instalaron en la ciudad de Yokohama en 1861. Y a partir de 1863 empezaron a crear un amplio archivo de imágenes de Japón, las cuales publicaron en dos álbumes *Views of Japon* y *Native types*, este último coloreado a mano por artistas japoneses, relacionados con la técnica de la estampa xilográfica.

En la colección de imágenes fotográficas que se custodian en el Museo Oriental de Valladolid la autoría es tanto de fotógrafos europeos (Felice Beato, Barón Raimund Von Stillfried, Adolfo Farsari), como japoneses (Ueno Hikoma, Kusakabe Kimbei, Tamamura Kozaburo), aunque en el caso de las dos imágenes presentadas en este estudio la autoría es anónima. Ambas imágenes responden a la temática costumbrista habitual, siendo en este caso escenas de interior, en las que se representan delicadas mujeres ataviadas con el *kimono* tradicional, manejando los distintos utensilios del *Chanoyu*.

<b>FICHA 63</b>		
<b>INV</b>	709	
<b>DENOMINACIÓN</b>	<i>Fotografía. Dos mujeres y Chanoyu no Chadôgu</i>	
<b>FECHA</b>	Período Meiji (1868 - 1912). (ca 1890)	
<b>PRODUCCIÓN</b>	Japón	
<b>MATERIAL</b>	Papel / Sales de plata	
<b>DIMENSIONES</b>	9 x 13,5 cm.	
<b>TÉCNICA</b>	Albúmina coloreada	
<b>CONSERVACIÓN</b>	Buena	
<b>DESCRIPCIÓN</b>	En un interior, ar rodilladas sob re este rillas, dos m ujes, ataviadas con la indum entaria tradicional japonesa, m anejan distintos objetos de Chanoyu, entre los que destaca en primer plano el kama, el hibachi, el hishaku y el chawan.	
<b>LOCALIZACIÓN ACTUAL</b>	Museo Oriental de Valladolid	

<b>FICHA 64</b>		
<b>INV</b>	AJ151	
<b>DENOMINACIÓN</b>	<i>Cubierta de álbum de fotografías</i>	
<b>FECHA</b>	Período Meiji (1868 - 1912).	
<b>PRODUCCIÓN</b>	Japón	
<b>MATERIAL</b>	Madera	
<b>TECNICA</b>	<b>Constructiva:</b> Lacado <b>Decorativa:</b> Marie / Marfil	
<b>DIMENSIONES</b>	36 x 27 x 5,5 cm.	
<b>CONSERVACIÓN</b>	Buena	
<b>DESCRIPCIÓN</b>	Escena de interior en la que se representa a dos mujeres con indumentaria tradicional japonesa tomando el té. A la derecha el <i>tokonoma</i> donde se exhibe una pintura y un arreglo floral. A la izquierda la puerta se abre hacia un jardín.	
<b>LOCALIZACIÓN ACTUAL</b>	Museo Oriental de Valladolid	

### **ESTUDIO RAZONADO:**

El Arte del Té tam bién queda recogido en la es cena que decora las cub iertas de esté álbum de fotografías que fue donado al museo en 1898 por el Padre Baldom ero Real. En este álbum se recogen 50 fotograf ías antiguas de tem ática japonesa así c omo de etnografía filipina.

## VI. 7.- Museo del Ejército (Madrid)

Las colecciones orientales que se exhiben en el Museo del Ejército de Madrid constituyen un rico y desconocido patrimonio cultural. En su diversidad y valor histórico no sólo encontramos magníficos ejemplos de la cultura artística de los pueblos asiáticos, sino que también constituyen el testimonio de una nueva sensibilidad, surgida a principios del siglo XIX y enfocada hacia la difícil tarea de la recopilación de objetos científicos, nuevos, extraños y exóticos con el fin de salvaguardar los, clasificarlos y estudiarlos.

Así mismo, la gran variedad de piezas indias, chinas, tibetanas, japonesas, filipinas, vietnamitas y birmanas, está vinculada al interés intelectual, que los estudios de antropología y etnografía despertaron entre los militares del siglo XIX. La curiosidad y exotismo de los pueblos lejanos hizo que los hombres de armas que desarrollaban su carrera profesional en los lejanos territorios asiáticos, enviaran armas, armaduras, imágenes y curiosos objetos para engrosar las colecciones del Museo del Ejército.


Entre las distintas formas de ingreso de las colecciones orientales del Museo del Ejército, destacamos las importantes donaciones de coleccionistas, ya sean militares o civiles, siendo este último caso el de la pieza que nos ocupa. Se trata de un *natsume* del siglo XIX que procede del Legado<sup>251</sup> de D. Antonio Romero Ortiz (Santiago de Compostela, 1822 - Madrid, 1884)<sup>252</sup>. Abogado que tomó parte de la vida pública y política de su tiempo. Participó en 1846 en el Levantamiento de Solís y, condenado a muerte, huyó primero a Portugal, siendo posteriormente desterrado a Filipinas. En 1854 tomó parte de la Revolución y fue gobernador civil varias veces hasta que en 1856 emigró a Francia. Ingresó en la Unión Liberal con O'Donnell y fue gobernador y diputado por Alicante, así como por La Coruña. En 1874 fue ministro de Ultramar con Sagasta y en 1881 fue nombrado Gobernador del Banco de España.

Como coleccionista destaca por el eclecticismo y rareza de los objetos atesorados. En el caso de las piezas de procedencia asiática destacan las relacionadas con las artes decorativas, tanto de China como de Japón, y las armas y armaduras filipinas y japonesas.

---

<sup>251</sup>.- El Legado de D. Antonio Romero Ortiz fue donado al Museo del Ejército en 1919 por su sobrina Josefa Romero Ortiz.

<sup>252</sup>.- Beleiberg, G, *Diccionario de Historia de España*. Alianza Editorial. Madrid, 1979

<b>FICHA 65</b>	
<b>INV</b>	43480
<b>DENOMINACIÓN</b>	<i>Natsume / Chaire</i>
<b>FECHA</b>	Período Meiji (1868 - 1912). (ca 1881)
<b>PRODUCCIÓN</b>	Japón
<b>MATERIAL</b>	Madera / Tinta
<b>DIMENSIONES</b>	Al: 16 Ø: 12
<b>TÉCNICA</b>	Torneado
<b>CONSERVACIÓN</b>	Buena
<b>DESCRIPCIÓN</b>	Recipiente de base plana y cuerpo bulboso decorado con motivos florales y vegetales. En la boca presenta una pequeña tapa redonda rematada con un asidero o botón. Ésta aparece protegida con otra tapa exterior en forma de birrete.
<b>INSCRIPCIONES Y MARCAS</b>	Presenta una inscripción en tinta negra que hace las veces de decoración
<b>PROCEDENCIA</b>	Legado de D. Antonio Romero Ortiz
<b>LOCALIZACIÓN ACTUAL</b>	Museo del Ejército



## ESTUDIO RAZONADO:

Los botes de té, tipo *natsume*, eran utilizados para albergar un tipo de té de consistencia más liviana y suave denominado *Usucha*. Este tipo de recipientes podía estar realizado en varias formas, tamaños y colores. El material más habitual era la madera lacada, aunque tampoco era infrecuente la utilización de la cerámica. El nombre de *natsume* se realaciona con la forma de una fruta oriunda de China denominada *jujube* o guinda china, la cual era considerada como un antídoto contra el veneno.


En el Museo del Ejército existe una carta (IN V: 43478) titulada: *Auténtica de varios objetos de Oriente*, remitida desde Manila el día 1º de Abril de 1881 por D. Manuel Scheidnager a D. Antonio Romero Ortiz. En dicha carta se recoge con el número 6 la siguiente descripción: *Tarro Charera para guardar cha o té (Japón)*.

## VI. 8.- Museo Cerralbo (Madrid)

A continuación se recoge el conjunto de piezas, en relación al Arte del Té, que se custodia en el Museo Cerralbo de Madrid. Se trata de un grupo de doce *Kyûsu*, un *yunomi* y un *chawan*, cuya catalogación ha sido publicada en el año 2004 en *Lujo Asiático. Artes de Extremo Oriente y Chinerías en el Museo Cerralbo*; dicha información, que en algunos casos ha sido ampliada, forma parte de este trabajo para documentar la presencia de *Chanoyu no Chadôgu* en las Colecciones Públicas Españolas.


Este grupo de piezas, que abarca una breve cronología a caballo entre finales del período Edo (1614 - 1868) principios de la era Meiji (1868 - 1911), está realizado en barro fino o gres, algunas con ausencia de decoración, mientras que otras presentan una rica paleta de barnices. La presencia de caracteres en la base de algunas de estas piezas indican los nombres de ceramistas como *Ootei*, *Man-ko*.

En cuanto a la procedencia de estas piezas cerámicas de origen japonés, posiblemente fueron adquiridas por el XVII Marqués de Cerralbo (1845 - 1922) por su valor decorativo porque según se recoge en el catálogo *Lujo Asiático*, anteriormente citado, *los únicos conjuntos de orientales que podríamos considerar como colecciones, son un grupo de teteras japonesas de barro cocido y gres, que el marqués guardaba en un estante de su biblioteca*. Constan en dicho catálogo con los números 75 al 82.

<b>FICHA 66</b>		
<b>INV</b>	3145	
<b>DENOMINACIÓN</b>	<i>Hagi Yunomi</i>	
<b>FECHA</b>	Finales del Período Edo (1614-1868) principios era Meiji (1868 - 1912).	
<b>PRODUCCIÓN</b>	Japón	
<b>MATERIAL</b>	Gres / Vidriado	
<b>DIMENSIONES</b>	5 x 5,2 x 4,8 cm.	
<b>TÉCNICA</b>	<b>Constructiva:</b> Torno / Horno <b>Decorativa:</b> <i>e-garatsu</i> (pinceladas de óxido de hierro) / <i>ao-Oribe</i> (Oribe verde)	
<b>CONSERVACIÓN</b>	Buena	
<b>DESCRIPCIÓN</b>	Recipiente de cuerpo cilíndrico, <i>tsutsugata</i> , de color claro cubierto por una pasta blanca o amarillenta, compacta y mate. El borde del labio, fino y ligeram ente rematado en pico. En el tacto de las paredes interiores se percibe la huella rugosa del torno. La base es un pie cortado en un bor de esbozado. La decoración bajo cubierta realizada en co lor negro, representa motivos de carácter vegetal que se combinan con las tonalidades verdosas.	
<b>LOCALIZACIÓN ACTUAL</b>	Museo Cerralbo (Madrid)	

## ESTUDIO RAZONADO:

Las tazas de té de forma *yunomi* son características de las producciones de la mayoría de los hornos japoneses. Se trata de un tipo de recipiente de forma cilíndrica, *tsutsugata*, paredes elevadas y con densos vidriados, que permite beber líquidos calientes (té informal), sin quemarse los dedos. En el caso de la pieza estudiada, se trata de un revival de las cerámicas de la prefectura de Oribe, que durante el Período Momoyama (1573 - 1615) fueron valoradas por el llamativo vidriado color verde, *ryokuyû*, así como por los diseños abstractos y deformes.

<b>FICHA 67</b>		
<b>INV</b>	1686	
<b>DENOMINACIÓN</b>	<i>Kyûsu</i>	
<b>FECHA</b>	Finales del Período Edo (1614-1868) principios era Meiji (1868 - 1912).	
<b>PRODUCCIÓN</b>	Japón	
<b>MATERIAL</b>	Gres / Vidriado	
<b>DIMENSIONES</b>	8 x 13 x 9,5 cm.	
<b>TÉCNICA</b>	<b>Constructiva:</b> Torno / Horno <b>Decorativa:</b> Vidriado	
<b>CONSERVACIÓN</b>	Buena	
<b>DESCRIPCIÓN</b>	Recipiente de base plana y cuerpo bulboso, cubierto por un vidriado blanco y espeso. Presenta un pitorro en forma de caño, un asa integrada al cuerpo, <i>kyûso no te</i> , y una tapa encajada en el labio, <i>orimagete tsukuruki</i> , la cual se remata en el centro con un botón <i>tsumami</i>	
<b>INSCRIPCIONES Y MARCAS</b>	Según se recoge en el catálogo <i>Artes de Extremo Oriente</i> , presenta dos caracteres impresos en el arranque de la asa. Dichos caracteres se pueden leer como: <i>Ootei</i> .	
<b>LOCALIZACIÓN ACTUAL</b>	Museo Cerralbo (Madrid)	

## ESTUDIO RAZONADO:


Las teteras de pequeño tamaño con asa integrada y por la forma denominadas *kyusu*, que se utilizaban para servir el té a diario en pequeñas cantidades, empezaron a ser realizadas durante el siglo IX, en el horno de Tokonome. Se trata de una tipología de piezas con vidriado natural de alto fuego, que, aunque no eran tan representativas el Chanoyu, fueron utilizadas a partir del siglo XVIII en el *sencha*. En el caso de las piezas estudiadas presentan una decoración floral a base de esmaltes policromados bajo vidriado. Esta técnica se desarrolló a partir del siglo XVII, tanto en Arita como en Kyôto. En el primer caso se trataba de piezas realizadas para la importación, mientras que en el segundo caso fueron cerámicas de uso interno, que normalmente estaban firmadas por el ceramista que las realizaba. Masahiko Sato<sup>253</sup> considera que las dos características de las piezas de Kyôto son: las cubiertas monocromas sólidas y espesas y las decoraciones de barnices policromos bajo vidriado, características que se pueden apreciar en las piezas estudiadas anteriormente. En el caso de las siguientes piezas presentan ausencia o escasez de decoración y están realizadas a base de un vidriado natural de alto fuego.

En 1998 el ceramista Yamada Jozan III (1924 - 2005), fue nombrado Tesoro Nacional Viviente por sus *tokonoma yaki kyûsu* o pequeñas teteras. Se trata de un arte excepcional denominado *yo-no-bi*, término que se puede traducir como "belleza derivada de la funcionalidad", permitiendo impulsar las cerámicas utilitarias al nivel de arte.


---


<sup>253</sup>.- Sato, Masahiko. *Kyoto Ceramics*. New York; Weatherhill - Shibundo: 1973. *Volume 2 in the "Arts of Japan"*


<b>FICHA 68</b>		
<b>INV</b>	1687	
<b>DENOMINACIÓN</b>	<i>Kyûsu</i>	
<b>FECHA</b>	Finales del Período Edo (1614-1868) principios era Meiji (1868 - 1912).	
<b>PRODUCCIÓN</b>	Japón	
<b>MATERIAL</b>	Gres / Vidriado	
<b>DIMENSIONES</b>	8 x 12,5 x 9 cm.	
<b>TÉCNICA</b>	<b>Constructiva:</b> Torno / Horno <b>Decorativa:</b> Vidriado	
<b>CONSERVACIÓN</b>	Buena	
<b>DESCRIPCIÓN</b>	Recipiente de base plana y cuerpo bulboso, cubierta por un barniz blanco y espeso. Presenta un pitorro en forma de caño, un asa integrada al cuerpo, <i>kyûso no te</i> , y una tapa encajada en el labio, <i>orimagete tsukuruki</i> , la cual se remata en el centro con un botón, <i>tsumami</i>	
<b>INSCRIPCIONES Y MARCAS</b>	Según se recoge en el catálogo <i>Artes de Extremo Oriente</i> , presenta dos caracteres impresos en el arranque de la asa. Dichos caracteres se pueden leer como: <i>Ootei</i> .	
<b>LOCALIZACIÓN ACTUAL</b>	Museo Cerralbo (Madrid)	


<b>FICHA 69</b>		
<b>INV</b>	3133	
<b>DENOMINACIÓN</b>	<i>Kyûsu</i>	
<b>FECHA</b>	Finales del Período Edo (1614-1868) principios era Meiji (1868 - 1912).	
<b>PRODUCCIÓN</b>	Japón	
<b>MATERIAL</b>	Gres	
<b>DIMENSIONES</b>	7 x 10 x 9 cm.	
<b>TÉCNICA</b>	Constructiva: Modelado / Horno	
<b>CONSERVACIÓN</b>	Buena	
<b>DESCRIPCIÓN</b>	Recipiente de base plana y cuerpo ligeramente bulboso. Presenta un pitorro en forma de caño, un asa integrada al cuerpo, <i>kyûso no te</i> , y una tapa encajada en el labio, <i>orimagete tsukuruki</i> , la cual se remata en el centro con un botón, <i>tsumami</i>	
<b>LOCALIZACIÓN ACTUAL</b>	Museo Cerralbo (Madrid)	





<b>FICHA 70</b>		
<b>INV</b>	3138	
<b>DENOMINACIÓN</b>	<i>Kyûsu</i>	
<b>FECHA</b>	Finales del Período Edo (1614-1868) principios era Meiji (1868 - 1912).	
<b>PRODUCCIÓN</b>	Japón	
<b>MATERIAL</b>	Gres	
<b>DIMENSIONES</b>	5,5 x 9,3 x 8 cm.	
<b>TÉCNICA</b>	Constructiva: Modelado / Horno	
<b>CONSERVACIÓN</b>	Buena	
<b>DESCRIPCIÓN</b>	<p>Recipiente de base plana y cuerpo bulboso. Presenta un pitorro en forma de caño, un asa integrada al cuerpo, <i>kyûso no te</i>, y una tapa encajada en el labio, <i>orimagete tsukuruki</i>, la cual se remata en el centro con un botón, <i>tsunami</i>. Tanto en la tapa como en el cuerpo tiene una decoración incisa de motivos rallados entrecruzados, <i>nunome</i> y circulares en torno al vientre.</p>	
<b>LOCALIZACIÓN ACTUAL</b>	Museo Cerralbo (Madrid)	


<b>FICHA 71</b>		
<b>INV</b>	3139	
<b>DENOMINACIÓN</b>	<i>Kyûsu</i>	
<b>FECHA</b>	Finales del Período Edo (1614-1868) principios era Meiji (1868 - 1912).	
<b>PRODUCCIÓN</b>	Japón	
<b>MATERIAL</b>	Gres	
<b>DIMENSIONES</b>	6 x 10 x 9 cm.	
<b>TÉCNICA</b>	Constructiva: Modelado / Horno	
<b>CONSERVACIÓN</b>	Buena	
<b>DESCRIPCIÓN</b>	Recipiente de base plana y cuerpo bulboso. Presenta un pitorro de “papo”, un asa integrada al cuerpo, <i>kyûso no te</i> , y una tapa encajada en el labio, <i>orimagete tsukuruki</i> , la cual se remata en el centro con un botón, <i>tsunami</i> . Tanto en la tapa como en el cuerpo tiene una decoración incisa, que se remata con motivos abstractos de engobe blanco, en la parte superior de la tapa.	
<b>LOCALIZACIÓN ACTUAL</b>	Museo Cerralbo (Madrid)	


<b>FICHA 72</b>		
<b>INV</b>	3140	
<b>DENOMINACIÓN</b>	<i>Kyûsu</i>	
<b>FECHA</b>	Finales del Período Edo (1614-1868) principios era Meiji (1868 - 1912).	
<b>PRODUCCIÓN</b>	Japón	
<b>MATERIAL</b>	Gres	
<b>DIMENSIONES</b>	5,5 x 9,5 x 7 cm.	
<b>TÉCNICA</b>	Constructiva: Modelado / Horno	
<b>CONSERVACIÓN</b>	Buena	
<b>DESCRIPCIÓN</b>	<p>Recipiente de base plana y cuerpo bulboso. Presenta un pitorro en forma de caño, un asa integrada al cuerpo, <i>kyûso no te</i>, y una tapa encajada en el labio, <i>orimagete tsukuruki</i>, la cual se remata en el centro con un botón, <i>tsunami</i>. En torno al diámetro, tiene una decoración circular incisa, que se remata con motivos abstractos en la parte superior.</p>	
<b>LOCALIZACIÓN ACTUAL</b>	Museo Cerralbo (Madrid)	

<b>FICHA 73</b>		
<b>INV</b>	3143	
<b>DENOMINACIÓN</b>	<i>Kyûsu</i>	
<b>FECHA</b>	Finales del Período Edo (1614-1868) principios era Meiji (1868 - 1912).	
<b>PRODUCCIÓN</b>	Japón	
<b>MATERIAL</b>	Gres	
<b>DIMENSIONES</b>	4 x 8 x 7 cm.	
<b>TÉCNICA</b>	Constructiva: Modelado / Horno	
<b>CONSERVACIÓN</b>	Buena	
<b>DESCRIPCIÓN</b>	Recipiente de base plana y cuerpo bulboso. Presenta un pitorro en forma de caño y una tapa encajada en el labio, <i>orimagete tsukuruki</i> . En torno al diámetro tiene una decoración circular incisa. La cubierta exterior espesa, produce una superficie “texturizada”.	
<b>LOCALIZACIÓN ACTUAL</b>	Museo Cerralbo (Madrid)	


<b>FICHA 74</b>		
<b>INV</b>	3144	
<b>DENOMINACIÓN</b>	<i>Kyûsu</i>	
<b>FECHA</b>	Finales del Período Edo (1614-1868) principios era Meiji (1868 - 1912).	
<b>PRODUCCIÓN</b>	Japón	
<b>MATERIAL</b>	Gres	
<b>DIMENSIONES</b>	3 x 6,5 x 5,5 cm.	
<b>TÉCNICA</b>	Constructiva: Modelado / Horno	
<b>CONSERVACIÓN</b>	Buena	
<b>DESCRIPCIÓN</b>	Recipiente de base plana y cuerpo ligeramente bulboso. Presenta una amplia boca con pico vertedor en forma de "papo" y asa vertical sobreelevada. En torno al diámetro, una decoración incisa rallada que "texturiza" la cubierta exterior de la pieza.	
<b>LOCALIZACIÓN ACTUAL</b>	Museo Cerralbo (Madrid)	


<b>FICHA 75</b>		
<b>INV</b>	3137	
<b>DENOMINACIÓN</b>	<i>Kyûsu</i>	
<b>FECHA</b>	Finales del Período Edo (1614-1868) principios era Meiji (1868 - 1912).	
<b>PRODUCCIÓN</b>	Japón	
<b>MATERIAL</b>	Gres	
<b>DIMENSIONES</b>	5,5 x 8,7 x 8 cm.	
<b>TÉCNICA</b>	Constructiva: Modelado / Horno	
<b>CONSERVACIÓN</b>	Buena	
<b>DESCRIPCIÓN</b>	Recipiente de base plana y cuerpo bulboso. Presenta un pitorro en forma de caño, un asa integrada al cuerpo, <i>kyûso no te</i> , que se remata con una decoración de motivos triangulares calados, y una tapa encajada en el labio, <i>orimagete tsukuruki</i> , la cual se remata en el centro con un botón, <i>tsunami</i> . En torno al diámetro una decoración circular incisa.	
<b>INSCRIPCIONES Y MARCAS</b>	Caracteres e stampillados que, según el catálogo <i>Lujo Asiático</i> , están relacionados con el nombre del ceramista y con deseo de buenos augurios. Dichos caracteres se han transcrito como: <i>Man-ko</i> , <i>Yuu-setsu-manko</i> , <i>Man - ko - fuueki</i> .	
<b>LOCALIZACIÓN ACTUAL</b>	Museo Cerralbo (Madrid)	

<b>FICHA 76</b>		
<b>INV</b>	3130	
<b>DENOMINACIÓN</b>	<i>Kyûsu</i>	
<b>FECHA</b>	Finales del Período Edo (1614-1868) principios era Meiji (1868 - 1912).	
<b>PRODUCCIÓN</b>	Japón	
<b>MATERIAL</b>	Gres / Engobe	
<b>DIMENSIONES</b>	8,5 x 12 x 9,5 cm.	
<b>TÉCNICA</b>	Constructiva: Modelado / Horno	
<b>CONSERVACIÓN</b>	Buena	
<b>DESCRIPCIÓN</b>	<p>Recipiente de base plana y cuerpo periforme. Presenta un pitorro en forma de caño, un asa integrada al cuerpo, <i>kyûso no te</i>, con decoración calada y rematado en una anilla. La tapa encajada en el labio, <i>orimagete tsukuruki</i>, se remata en el centro con un botón <i>tsunami</i>, con forma floral. En torno al diámetro diseños geométricos y esquemáticos de engobe blanco.</p>	
<b>INSCRIPCIONES Y MARCAS</b>	<p>Junto al asa, caracteres estampados que, según el catálogo <i>Lujo Asiático</i>, están relacionados con el nombre del ceramista: <i>Man-ko</i>.</p>	
<b>LOCALIZACIÓN ACTUAL</b>	Museo Cerralbo (Madrid)	

<b>FICHA 77</b>		
<b>INV</b>	3132	
<b>DENOMINACIÓN</b>	<i>Kyûsu</i>	
<b>FECHA</b>	Finales del Período Edo (1614-1868) principios era Meiji (1868 - 1912).	
<b>PRODUCCIÓN</b>	Japón	
<b>MATERIAL</b>	Gres / Engobe	
<b>DIMENSIONES</b>	8,5 x 12 x 9,5 cm.	
<b>TÉCNICA</b>	Constructiva: Modelado / Horno	
<b>CONSERVACIÓN</b>	Buena	
<b>DESCRIPCIÓN</b>	<p>Recipiente de base plana y cuerpo periforme. Presenta un pitorro en forma de caño, un asa integrada al cuerpo, <i>kyûso no te</i>, con decoración calada y rematada en una anilla. La tapa encajada en el labio, <i>orimagete tsukuruki</i>, se remata en el centro con un botón <i>tsunami</i>, con forma floral. En torno al diámetro diseños geométricos y esquemáticos de engobe blanco.</p>	
<b>INSCRIPCIONES Y MARCAS</b>	<p>Junto al asa, caracteres estampillados que, según el catálogo <i>Lujo Asiático</i>, están relacionados con el nombre del ceramista: <i>Man-ko</i>.</p>	
<b>LOCALIZACIÓN ACTUAL</b>	Museo Cerralbo (Madrid)	



<b>FICHA 78</b>		
<b>INV</b>	3131	
<b>DENOMINACIÓN</b>	<i>Kyûsu</i>	
<b>FECHA</b>	Finales del Período Edo (1614-1868) principios era Meiji (1868 - 1912).	
<b>PRODUCCIÓN</b>	Japón	
<b>MATERIAL</b>	Gres / Esmalte	
<b>DIMENSIONES</b>	8 x 11,5 x 9,5 cm.	
<b>TÉCNICA</b>	Constructiva: Modelado / Horno	
<b>CONSERVACIÓN</b>	Buena	
<b>DESCRIPCIÓN</b>	Recipiente de base plana y cuerpo periforme. Presenta un pitorro en forma de caño, un asa integrada al cuerpo <i>kyûso no te</i> con decoración calada que le remata. La tapa encajada en el labio <i>orimagete tsukuruki</i> presenta en el centro un botón <i>tsunami</i> , con forma floral. En torno al diámetro decoración floral esmaltada al estilo Kyôto	
<b>INSCRIPCIONES Y MARCAS</b>	Junto al asa caracteres estampados que, según el catálogo <i>Lujo Asiático</i> están relacionados con el nombre del ceramista: <i>Man-ko</i> . También presenta otro sello circular con ideogramas estilo arcaico en el que se lee: <i>Nippon</i> .	
<b>LOCALIZACIÓN ACTUAL</b>	Museo Cerralbo (Madrid)	

<b>FICHA 79</b>		
<b>INV</b>	3141	
<b>DENOMINACIÓN</b>	<i>Chawan</i>	
<b>FECHA</b>	Finales del Período Edo (1614-1868) principios era Meiji (1868 - 1912).	
<b>PRODUCCIÓN</b>	Japón	
<b>MATERIAL</b>	Gres	
<b>DIMENSIONES</b>	3 x ø 6 cm.	
<b>TÉCNICA</b>	Constructiva: Modelado / Horno	
<b>CONSERVACIÓN</b>	Buena	
<b>DESCRIPCIÓN</b>	Cuenco de pequeño tamaño y factura simple. Presenta un cuerpo con vidriado natural y paredes finas. El borde bien terminado, aunque con una pequeña rotura o deterioro accidental en el labio, <i>bebera</i> . La base es un anillo circular aplicado al borde esbozado, <i>wa kodai</i> .	
<b>LOCALIZACIÓN ACTUAL</b>	Museo Cerralbo (Madrid)	

## **ESTUDIO RAZONADO:**

El *chawan*, es uno de las piezas fundamentales del *Chanoyu*. Es una herramienta de esencial belleza y austeros materiales que expresan sencillez en la creación. Se trata de un objeto cotidiano, que por su valor artístico, alcanza una nueva dimensión de comunicación entre el anfitrión y el invitado, por tanto es un recipiente que encierra una gran importancia cultural y espiritual en el Arte del Té.

## VI. 9.- *Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría (Sevilla)*


La colección de Arte Oriental de China y Japón, que desde finales del año 2002 se custodia en la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría en Sevilla, fue formada por el padre jesuita Fernando García Gutiérrez<sup>254</sup> durante sus viajes a Oriente, especialmente a Japón. En el catálogo: *Colección de Arte Oriental China - Japón Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla 2002*, se recogen más de un centenar de objetos de China y Japón, entre los que se encuentran pinturas, esculturas, cerámicas, lacas, piedras duras, que muestran los distintos estilos de las producciones desde los siglos XVII al XX.

Entre las cerámicas japonesas relacionadas con el Chanoyu, encontramos un grupo de cuatro piezas: tres *chawan* y un *kensui*, cuyas cronologías abarcan los siglos XVIII y XX; también se observa una diversidad en los centros de producción: Raku, Shino, Seto. Dicha información, que en algunos casos ha sido ampliada, forma parte de este trabajo para documentar la presencia de *Chanoyu no Chadôgu* en las Colecciones Públicas Españolas.

Además, en el catálogo de la colección de la Academia de Bellas Artes se recogen otras piezas, como son un plato de la escuela Kyô - yaki realizado durante la Era Meiji (1868 - 1912) y un *chawan* de este mismo período de la Escuela de Arte Decorativo de Japón que sigue la influencia del maestro Ogata Kezan (1663 - 1743).

---


<sup>254</sup>.- (S.J) Fernando García Gutiérrez.- Licenciado en Filosofía y Letras por la Universidad de Barcelona. Profesor de Historia del Arte Oriental en la Universidad Sophia (Jochi Dai gaku) de Tokio. Académico Numerario de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla. Académico Correspondiente de la de Bellas Artes de Cádiz. Ha dado cursos de Arte japonés en la Universidad de Sevilla, como profesor invitado en la Universidad Nacional de México y en la Iberoamericana del mismo país. En 1993, le fue concedida, por el Emperador de Japón, la cruz de la “Orden del Tesoro Sagrado, con distintivo de Rayos Dorados y Rosetas”.

<b>FICHA 80</b>		
<b>DENOMINACIÓN</b>	<i>Kensui</i>	
<b>FECHA</b>	Período Edo (1614-1868)	
<b>PRODUCCIÓN</b>	<i>Aka- Raku- yaki</i> (Japón)	
<b>MATERIAL</b>	Gres / Vidriado	
<b>DIMENSIONES</b>	7 x ø10 cm.	
<b>TÉCNICA</b>	<b>Constructiva:</b> Modelado / Horneado <b>Decorativa:</b> Vidriado	
<b>CONSERVACIÓN</b>	Buena	
<b>DESCRIPCIÓN</b>	Recipiente de boca amplia, con borde fino y labio exvasado. Cuerpo ligeramente bulboso. La base es un anillo circular aplicado al borde esbozado, <i>wa kodai</i> . La cubierta, de óxido de hierro rojo y barniz transparente, presenta algunas impurezas que provocan la “texturización” de la superficie.	
<b>INSCRIPCIONES Y MARCAS</b>	En el lateral, presenta un sello redondo, impreso en la arcilla. En cuyo interior se ha representado un doble ideograma, relacionado con el sello de la palabra <i>Raku</i> .	
<b>LOCALIZACIÓN ACTUAL</b>	Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría (Sevilla)	

## ESTUDIO RAZONADO:

Como ya se ha recogido en capítulos anteriores, el estilo cerámico de bajo fuego *Raku-yaki*, se popularizó a finales del siglo XVI en Kyôto, gracias a la familia Raku, de origen coreano. Se caracteriza por sus piezas robustas y espontáneas de formas cilíndricas, cubiertas de óxido de hierro y barniz transparente. Un tipo de cerámica totalmente distinta a la que en ese momento se estaba realizando en Japón, ya que supuso una revolución estética encaminada hacia la modernidad.


En cuanto a la tipología de la pieza estudiada, se trata de un *kensui*, recipiente utilizado para depositar el agua caliente o fría usada para enjuagar el *chawan* durante la “ceremonia”. Este tipo de piezas suele presentar en el interior un soporte elevado, para apoyar el *hishaku*, evitando así que éste se desestabilice.

<b>FICHA 81</b>		
<b>DENOMINACIÓN</b>	<i>Chawan</i>	
<b>FECHA</b>	Era Meiji (1868 - 1912).	
<b>PRODUCCIÓN</b>	<i>Raku - yaki</i> (Japón)	
<b>MATERIAL</b>	Gres / Vidriado	
<b>DIMENSIONES</b>	8,5 x ø12 cm.	
<b>TÉCNICA</b>	<b>Constructiva:</b> Modelado / Horneado <b>Decorativa:</b> Vidriado	
<b>CONSERVACIÓN</b>	Buena	
<b>DESCRIPCIÓN</b>	Recipiente con una gran boca, labio fuerte y algo deforme, <i>yamamichi</i> . El aspecto general es de gran simplicidad y rudeza. Cubierto, tanto en el interior como en el exterior, por un vidriado espeso en el que se combinan los tonos verde <i>ryokuyû</i> y rojo. La base es un anillo circular aplicado al borde esbozado, <i>wa kodai</i> .	
<b>LOCALIZACIÓN ACTUAL</b>	Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría (Sevilla)	

## ESTUDIO RAZONADO:

La cerámica occidental de baja temperatura, inspirada en las producciones japonesas del tipo *Raku*, comenzó a popularizarse hacia 1970 con el ceramista americano Paul Soldner (1921), quien tras la lectura de la obra de Bernard Leach (1940) *A potter's book*, comenzó a experimentar con cocciones de baja temperatura, extrayendo del horno las piezas incandescentes, al rojo vivo, para posteriormente someterlas a diversos tratamientos con humo. Esta nueva cerámica de baja temperatura, influenciada o inspirada por el *Raku* japonés, “*rakú occidental*”, ha supuesto importantes cambios en el modo de entender la cerámica en Occidente. En el caso de la pieza estudiada nos encontramos con un revival de las piezas tradicionales de estilo *Raku*, realizado en Japón durante el siglo XX.



<b>FICHA 82</b>		
<b>DENOMINACIÓN</b>	<i>Chawan</i>	
<b>FECHA</b>	Era Meiji (1868 - 1912).	
<b>PRODUCCIÓN</b>	<i>E - Shino - yaki</i> (Japón)	
<b>MATERIAL</b>	Gres / Vidriado	
<b>DIMENSIONES</b>	8,5 x ø11 cm.	
<b>TÉCNICA</b>	<b>Constructiva:</b> Modelado / Horneado <b>Decorativa:</b> Vidriado / <i>kairagui</i> (craquelado)	
<b>CONSERVACIÓN</b>	Buena	
<b>DESCRIPCIÓN</b>	Recipiente con una gran boca, labio fuerte y algo deformado, <i>yamamichi</i> . El aspecto general es de gran simplicidad y rudeza. Cubierto, tanto en el interior como en el exterior, por un vidriado espeso craquelado, <i>kairagui</i> , en el que se combinan los tonos pardos y blancos.	
<b>LOCALIZACIÓN ACTUAL</b>	Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría (Sevilla)	


## ESTUDIO RAZONADO:


Como ya hemos comentado anteriormente en este trabajo, Shino-yaki es uno de los estilos de las producciones surgidas en el siglo XVI en Mino, basado en las creaciones del viejo Seto, aunque con algunos cambios en la forma, la decoración y el acabado. Los objetos creados en Shino se caracterizaban por estar recubiertos por espesos barnices feldespáticos de tonos blancos y amarillos, que generalmente solían ir acompañados por marcas de quemado rojas y una textura a base de pequeños agujeros. Las piezas Shino, son bastante pesadas y están recubiertas por una gruesa capa feldespática con brillos metálicos de forma irregular sobre la superficie. La característica principal de estas piezas es la irregularidad y simplicidad de sus formas gruesas y cilíndricas aunque ligeras al peso. Las tonalidades más habituales suelen ser gris, rojo o blanco con decoraciones de óxido de hierro. El someter las piezas a un largo proceso de enfriamiento, evita que la cubierta de la misma se funda plenamente dando como resultado un revestimiento espeso. La combinación del tipo de arcilla y el tipo de vidriado, da como resultado la textura de “piel de limón”, *yuzu hada*, que caracteriza estas producciones. Características todas ellas, que se pueden apreciar en las piezas estudiadas en las fichas 82 y 83.

Aunque las producciones de Shino alcanzaron su máximo esplendor durante el período Momoyama, durante el siglo XX fueron redescubiertas por el maestro ceramista Arakawa Toyozo<sup>255</sup> (1894 - 1985).

---

<sup>255</sup>.- Arakawa Toyozo (1894 - 1985), Tesoro Nacional Viviente. Junto con el también ceramista Kato Tokuro (1898 -1985), reactivó los hornos de Mino, actual prefectura de Gifu, de donde se obtienen las actuales producciones de Shino, Oribe, Ki - Seto y Setoguro.

<b>FICHA 83</b>		
<b>DENOMINACIÓN</b>	<i>Chawan</i>	
<b>FECHA</b>	Era Meiji (1868 - 1912).	
<b>PRODUCCIÓN</b>	<i>E - Shino - yaki</i> (Japón)	
<b>MATERIAL</b>	Gres / Vidriado	
<b>DIMENSIONES</b>	6 x ø11 cm.	
<b>TÉCNICA</b>	<b>Constructiva:</b> Modelado / Horneado <b>Decorativa:</b> Vidriado / <i>kairagui</i> (craquelado)	
<b>CONSERVACIÓN</b>	Buena	
<b>DESCRIPCIÓN</b>	Recipiente con una gran boca, labio fuerte y algo deforme, <i>yamamichi</i> . El aspecto general es de gran simplicidad y rudeza. Cubierto por un vidriado espeso, con textura de “piel de limón”, en el que se combinan los tonos pardos y blancos, junto con los motivos decorativos de tipo vegetal, pintados con óxido de hierro.	
<b>LOCALIZACIÓN ACTUAL</b>	Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría (Sevilla)	

<b>FICHA 84</b>		
<b>DENOMINACIÓN</b>	<i>Chawan</i>	
<b>FECHA</b>	Era Meiji (1868 - 1912).	
<b>PRODUCCIÓN</b>	Escuela de Arte Decorativo (Japón)	
<b>MATERIAL</b>	Gres / Vidriado	
<b>DIMENSIONES</b>	ø13 cm.	
<b>TÉCNICA</b>	<b>Constructiva:</b> Modelado / horneado <b>Decorativa:</b> Vidriado	
<b>CONSERVACIÓN</b>	Buena	
<b>DESCRIPCIÓN</b>	Recipiente con una gran boca, labio fino. Cubierto por un vidriado no muy espeso en el que se mezclan los tonos azulados, blancos, negros y dorados. Esta combinación de colores crea un diseño jaspeado que evoca un paisaje.	
<b>LOCALIZACIÓN ACTUAL</b>	Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría (Sevilla)	

## ESTUDIO RAZONADO:

Según el Catálogo de Arte Oriental de esta colección, se trata de una pieza que sigue el estilo de la Escuela de Artes Decorativas de Japón (Escuela *Rimpa*) y por tanto de su máximo representante Ogata Kezan<sup>256</sup> (1663 -1743). La principal aportación de este ceramista fue la creación de un nuevo estilo de cerámica pintada que sustituiría a la cerámica vidriada de Kyotô. Esta pieza es un ejemplo más de la pervivencia de la tradición cerámica en la actualidad.

---

<sup>256</sup>.- Wilson, R. *Art of Ogata Kenzan: Persona and Production in Japanese Ceramics*. Pub: Weatherhill, 1991



(\*).- Grabado de Haku Maki (1924- 2000)

## VII. Bibliografía

Este trabajo de investigación ha supuesto un gran esfuerzo de revisión de fuentes bibliográficas, así como de imágenes procedentes de piezas de las colecciones europeas, americanas y asiáticas. Internet ha sido una buena herramienta de consulta para el desarrollo de este trabajo ya que ha permitido un rápido acercamiento a bibliotecas de universidades nacionales y extranjeras, en las que he podido rastrear los repertorios bibliográficos que me han servido de guía, adquirir publicaciones generales y catálogos de las exposiciones, que sobre cerámica japonesa y al Arte del Té, han sido publicados en Europa y Estados Unidos en fechas más o menos recientes.

Tendiendo en cuenta las numerosas obras de referencia recogidas en esta investigación, para facilitar su consulta, la bibliografía que se presenta ha sido clasificada en epígrafes generales por materias que siguen a su vez un orden alfabético.

La redacción de esta bibliografía ha sido realizada siguiendo las normas españolas de documentación, de tal modo que tras los datos de autor, título de obra, los relativos a los editores y a los traductores en su caso, a continuación figuran los datos de publicación en el orden siguiente: lugar, editorial y año.

En este trabajo también encontramos referencias insertadas en el texto, en dichos casos se ha señalado la bibliografía correspondiente mediante una nota a pie de página, lo que facilita su localización.

## **I.- OBRAS GENERALES DE CONSULTA:**

- *An Introductory Bibliography for Japanese Studies*. Tôkyô: The Japan Foundation, 1974
- *Atlas Culturales del Mundo. Japón. El Imperio del sol naciente*. Vol: I y II. Ed. Del Prado. Madrid. 1992.
- *Gran Atlas Enciclopédico*. Ed. Aguilar. Madrid. 1980.
- *Biographical Dictionary of Japanese Art*. Ed. Yutaka Tazawa. Kodansha International Tokyo. 1981.
- *Encyclopedia of Japan*. Kodansha. Tokyo. 1983.
- *Enciclopedia Universal del Arte. El Arte Asiático*. Vol: IX. Ed. Plaza y Janés. Barcelona. 1978.
- *Enciclopedia de los Museos. Museo Nacional de Tokio*. Ed. Argos Vergara. Barcelona. 1990
- *The New Encyclopedia Britannica*. Ed, 2007
- *Diccionario de la Sabiduría Oriental. Budismo. Hinduismo. Taoísmo. Zen*. Traducción de Julio Valderrama. Ed. Paidós. Barcelona. 1993.
- *Encyclopaedia of Chanoyu Vocabulary, Practical Terns for the Way of Tea*, Tankosha Traducción Urasenke International Association, 2007.
- **FRÉDÉRIC, L.** *Japan Encyclopedia*. Trd: Kâthe Roth. The Bel knap Press of Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts. London, 2002
- **RAITEI, A.** *Chaseki No Zengo Daijiten. Dictionary of Zen Writings Used in Chanoyu*. Tokyo, 2002.

## **II.- OBRAS ESPECÍFICAS:**

### **II. 1.- ARTE:**

- **BORRAS, M.** *El arte del objeto japonés*. Ed. Polígrafa. Barcelona. 1969
- **BOZAL, V.** *Arte del siglo XX, en España. Pintura y Escultura*. 2 Vol. Espada Calpe. Madrid, 1993
- **BLANCO, R.** *El arte japonés*. La Ilustración Española y Americana, año XLIX, nº 2, 1905,
- **CLIFFORD, J.** *The Predicament of Culture. Twentieth – Century Ethnography, Literature and Art*. Cambridge & London: Harvard University Press, 1979



- **CLUNAS, C.** *Pictures and Visuality in Early Modern China*. Londres: Reaktion Books, 1997
- **EARLE, J.** *Splendours of Imperial Japan. Arts of the Meiji Period from the Kahalili Collection 1868 -1912*. Anke Cross Ed. UK, 2002
- **FERNÁNDEZ DEL CAMPO, E.** *Las fuentes y los lugares del Japonismo*. Anales de Historia del Arte, 2001
- **GARCÍA GUTIÉRREZ, F.** *El Zen y el arte Japonés*. Guadalquivir Ediciones. Sevilla, 1998.
- *Grabados Japoneses*. Editado por Gabriele Fahr-Becker. Benedikt Taschen, 1994.
- **HIRAI, K.** *Feudal Architecture of Japan*. Tokyo & NY. Weatherhill & Heibonsha, 1973
- **HISAMATSU, S.** *Zen and the Fine Arts*. New York and Tokyo: Kodansha, 1974.
- **HEINRICH, E.** *The Japanese House: A Tradition for Contemporary Architecture*. Tokyo, 1979
- **ITOH, T.** *Wabi, Sabi, Suki. The Essence of Japanese Beauty*. Eds. Hiroshima: Mazda Motor Corporation, 1993.
- **KÖNEMANN, V.** *Arte Asiático*. Barcelona, 2000
- **LIN, Y.** *Teoría China del Arte*. Buenos Aires: Sudamericana, 1968
- **ROMAN, V.** *Artistas Españoles Contemporáneos. Serie Ceramistas. Cumella, 30*. Dirección General de Patrimonio Artístico y Cultural, 1975
- **RUIZ DE LA PUERTA, F.** *La estética de lo efímero*. Revista Álbum. 1989
- **TÁPIES, A.** *El Arte y sus lugares* Ed. Siruela, 1999
- **TOBEY, M.** *Catálogo de la Galería Jorge Mara*. Madrid, 2002
- **TSUCHIYA, Y.** *A feast for the eyes. The Japanese Art of food arrangement*. Kodansha. Japan, 1985
- **WICHMANN, S.** *The Japanese Influence on Western Art since 1858*. Harmony Books NY, 1981

## II. 2- CHANOYU:

- **AAVV,** *Chanoyu. The Urasenke tradition of Tea*. Edited by Soshitsu Sen XV. Translated by Alfred Birnbaum. Weatherhill. Tokyo, 1988.
- **ANDERSON, J.** *"Japanese Tea Ritual: Religion in Practice."* Albany, New York: State University of New York Press, 1987.

- **DOLAGARAY, I.** *El libro del té.* Ed. Pirámide. Madrid, 1993.
- *Chanoyu Vocabulary, Practical Terns for the Way of Tea*, Tankosha 2007. translated by the Urasenke International Association
- **FUJIOKA, R.** *Tea ceremony utensils.* Ed. Weatherhill / Shibundo. NY. 1973.
- **GRAHAM, P.** *Tea of the Sages: The Art of Sencha.* Honolulu: University of Hawai Press, 1998.
- **GUTH, Ch.** *Art tea and industry. Masuda Takashi and the Mitsui Circle.* Ed. Princeton University Press. New Jersey. 1996.
- **HAMAMOTO, S .** *The Master's Taste: Tea Utensils. In Chanoyu. The Urasenke Tradition of Tea.* Edit. by Soshitsu Sen XV. New York. 1988.
- **HANNITZSCH, H.** *En la nieve la rama florecida. El Zen y el Arte de la ceremonia del té.* Ed, Visión, 1991
- **HARIM, Ch.** *La Ceremonia del Té y sus utensilios.* Revista Coreana. El Arte y la Cultura de Corea. Tomo 8. nº 4. Invierno 1997
- **HAYAKAWA, T.** *The Tea Ceremony and his Essence.* In Japan Illustrated Vol. 4 nº3, 1966.
- **KANE, M.** *From Cha to tea: a study of the influence of tea.* Universidad Autónoma de Barcelona. 1985.
- **KATO, E.** *Japan spirit and form.* Ed. Charles E Tuttle Company. Tokyo. 1995.
- **KATO, E.** *The Tea Ceremony and Women's Empowerment in Modern Japan*, 2004
- **LEA ANDERSON, J.** *An Introduction to Japanese Tea Ritual.* Chanoyu Quarterly,
- **OKAKURA, K.** *El libro del Té.* Traducción de Ángel Samblancat. Ed. Kairos. 3º Ed. Barcelona. 1991.
- **MARIE BEST, S.** *Meibutsu – Gire. Textiles in the Japanese Tea Ceremony.* En: *Silk & Stone. The Art of Asia.* Hali Publications Limited. London, 1996
- **PLUTSCHOW, H.** *Historical Chanoyu.* Ed. The Japan Times. Tokyo. Japan. 1986.
- **PLUTSCHOW, H.** *An Anthropological Perspective on the Japanese Tea Ceremony.* En: *Anthropoetics* 5, nº 1 (Spring / Summer) . East Asian Languages & Cultutres. University of California, 1999
- **SADLER, A.** *Chanoyu. The japanese tea ceremony.* Rutland: Charles E. Tuttle. London, 1968.
- **SHIINA, E.** *Nambu iron.* Revista Japan Illustrated Vol. 3 nº 4, 1965.
- **TAKIZAWA, A.** *Agua y lenguaje simbólico en la ceremonia del té* En: *Japón: arte, cultura y agua* / David Almazán (coordinador). Zaragoza: Prensas Universitarias de

Zaragoza: Asociación Española de Estudios Japoneses, 2004

- **VARLEY, P.** *Tea in Japan. Essays on the History of Chanoyu.* University of Hawaii Press. Honolulu, 1985.

- *Tea in Japan: essays on the history of Chanoyu.* Edited by Paul Varleyan Ka makura Isao. University of Hawaii Press, 1989.

## II. 3.- CERÁMICA:

- **AAVV**, *Art of Japanese Ceramics.* Pub. Jhon Watherhill. Tokyo. 1979

- **AAVV**, *La ceramica dell'Estremo Oriente.* Edizione de Luca Milano. 1983

- **AAVV**, *Ceramique Japonaise. Le guide du Connaisseur.* Office du Livre. Paris. 1984.

- **ARIAS, M.** La influencia china y coreana en la ceremonia del té (Chanoyu). Las piezas de estilo Tenmoku. Actas del II congreso de la Asociación de Estudios Japoneses en España. Noviembre, 1995.

- **ARIAS, M.** El Arte del Té y la revolución de la cerámica contemporánea. Actas Cursos de Verano en San Lorenzo del Escorial. Fundación General Universidad Complutense de Madrid, 1996

- **ARIAS, M.** El arte femenino en el Chanoyu: Imágenes, objetos y ceramistas del periodo Meiji (1868 - 1912). En: La mujer Japonesa, realidad y mito. Elena Barlés, David Almazán (Coord). Zaragoza. Prensa Universitaria de Zaragoza, 2008

- **ARIAS, M.** Japón y Occidente, interrelaciones de trazos, formas y texturas. En: Japón y el mundo actual. Elena Barlés, David Almazán (Coord). Zaragoza. Prensa Universitaria de Zaragoza, (en prensa)

- **BEITTEL, R.** *Zen and the Art of pottery.* Kodansha Tokyo. 1992

- **CASTALDO, L.** Llorens Artigas. Revista Cerámica, nº 32, 1981

- Cerámica actual. Una encrucijada entre las nuevas tendencias y el peso de la tradición. Revista Cerámica, nº 35, 1989

- Cerámica Japonesa: Los seis hornos antiguos. Revista Cerámica, nº 47, 1990.

- **CHADO, S.** *Chinese – Made Tenmoku Tea bowls: Tenmoku Excavated from the Jianyao Kiln Remains in Fujian Province and Tenmoku Preserved in Japan.* MOA Museum of Art, Atami. Kyoto, 1994

- **CORT, A.** *Shigaraki: Potter's Vallery.* Tokyo and New York: Kodansha, 1979

- **CLAVIJO, C.** Cerámica Japonesa. Revista Cerámica, nº 38, 1990

- **CLAVIJO, C.** Tetsuyu: Esmaltes tradicionales japoneses con hierro. Revista Cerámica, nº 41, 1991

- **FURITANI, M.** *Anagama*. Rikogakusha, Japón, 1994
- **FUROKAWA, S.** *Kiseto and Setoguro. Famous Ceramics of Japan*. 10. Tokyo. 1983.
- **HABU, J.** *Ancient Jomon of Japan*. Case Studies in Early Societies 4. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2004.
- **HARDLICKOVA, V.** *Japanese pottery of everyday life*. National Museum Prague, 1974.
- **HATORI, M.** *Enfrentándose a la tradición*. Revista Cerámica, nº 58, 1978
- **HAZEL, G.** *Japanese and Oriental Ceramics*. Office du Livre. Paris, 1984.
- **HERBERT, S.** *The world of Japanese ceramics*. Kodansha International. Tokyo, 1967.
- **YANAGI, S.** *The Unknown Craftsman*. Kodansha International. 1972
- **YOSHIOKA, Y.** *Bizen Saikumono Best Collection*. Sanyo Tosho. Shuppan, 2002.
- **IIZUKA, S.** *Shirahatayama yôseki* (The Kiln Remains of Shirahatayama). Iizuka city: Iizuka-shi kyôiku iinkai, 1992.
- **KAIBARA, E.** *Chikuzen no kuni zoku fudoki* (The Topography of Chikuzen Province, Continued). Meichô shuppan, 1973.
- **KATÔ, I.** *Chikuzen no kuni zoku fudoki furoku* (Appendix to the Gazetteer of Chikuzen Province, Continued). In three vols. Bunken shuppan, 1977.
- **KEALLY, Ch.** *Understanding the Beginnings of Pottery Technology in Japan and Neighboring East Asia*. The Review of Archaeology (24), 2003.
- **KEALLY, Ch.** *Chronology of the Beginning of Pottery Manufacture in East Asia*. Shewkomud, 2004
- **KIDDER, J.** *Prehistoric Japanese Arts: Jomon Pottery*. Tokyo & New York: Kodansha International, 1968.
- **KOYAMA, F.** *La céramique japonaise. Tradition et continuité*. Fribourg, Office du Livre, 1973
- **KOYAMA, S.** *Jomon Subsistence and Population*. Senri Ethnological Studies, vol. 2 National Museum of Ethnology, Senri Expo Park, Suita, Osaka, Japan, 1978.
- **KOYAMA, S.** *Affluent Foragers: Pacific Coasts East and West*. Senri Ethnological Studies, vol. 9. National Museum of Ethnology. Osaka, 1981.
- **KOISHIWARA, M.** *Nakano Kaminoharu koyôseki* (The Ancient Kilnsite of Nakano Kaminoharu). Koishiwara village: Koishiwara-mura kyôiku iinkai, 1991.
- **KOISHIWARA, M.** *Tsuzumi Kamadoko ichi-gô koyôseki* (The Old Kilnsite of Tsuzumi Kamadoko Kiln No. 1). Koishiwara village: Koishiwara-mura kyôiku

iinkai, 1994.

- **KURODA, R.** *Classic Stoneware of Japan: Shino and Oribe*. Kodansha Internacional, 2002
- **LEACH, B.** *Manual del Ceramista*. Ed. Blume. Barcelona, 1978
- **LEACH, B.** *Hamada potter*. Ed. Kodansha International Tokyo, 1975.
- **LEACH, B.** *Beyond east and west*. Ed. Faber and Faber. NY. 1978.
- **LEACH, B.** *The Kizaemon oido tea bowl*. In Japan Illustrated Vol. 2 nº 3, 1965.
- **LI, H.** *Chinese Ceramics. The new standard guide*. Thames and Hudson. London, 1996
- **LÓPEZ, J.** *La cerámica japonesa. Cosmología y estética del Arte Zen*. Revista Goya. 1980.
- **MASKE, A.** *New Advances in Tea Ceramic History: Recent Excavations from Consumer Sites*. Chanoyu Quarterly 70, 1992.
- **MASKE, A.** The Continental Origins of Takatori Ware: The Introduction of Korean Potters and Technology to Japan through the Invasions of 1592 - 1598. Transactions of the Asiatic Society of Japan. Vol. 9, 1994
- **MATOS, A.** *El útil: cosa y obra de arte*. En: Individuo y Sociedad, Nº 5, 1993
- **MATOS, A.** *La decoración en la transición de la cerámica artesanal a la cerámica artística contemporánea*. En: Individuo y Sociedad, Nº 4, 1991
- **MIZOU, H.** *Folk kiln. Famous ceramics of Japan*. New York. 1981.
- **MIKAMI, T.** *The Art of Japanese Ceramics. The Heibonsha Survey of Japanese Art*. New York-Tokyo. 1972
- **MOORE, K.** *Jomon of Japan The World's Oldest Pottery*, 1995
- **NÔGATA, S.** *Ko-takatori Eimanji Takuma yôseki* (The Old Takatori Kiln site of Eimanji Takuma). Nôgata city: Nôgata-shi kyôiku iinkai, 1983.
- **NÔGATA, S.** *Ko-takatori Uchigaso yôseki* (The Old Takatori Kiln site of Uchigaso). Nôgata city: Nôgata-shi kyôiku iinkai, 1982.
- **OZAKI, N.** *Enshû Takatori" seiritsu zenya"* (On the Eve of the Establishment of the Enshû Takatori Style). Tôsetsu no. 526, 1997
- **PETERSON, S.** *Shoji Hamada. A potter's way and work*. Ed. Kodansha International. Tokyo. 1974
- *Raku*. Revista Cerámica 1984/1986 (Varios artículos en estos años)
- *Revista Cerámica Industrial y Artística*. Años: 1931, 1932, 1933

- **ROMÁN, M.** *The Rise of Bizen tea wares in the Momoyama period*. Berlín: Reimer Verlag (en prensa)
- **RHODES, D.** *Tamba pottery*. Ed. Kodansha International. Tokyo. 1970.
- **RYOICHI, F.** *Shino and Oribe ceramics*. Ed. Kodansha International. Tokyo. 1977.
- **SIMPSON, P.** *The Japanese pottery handbook*. Ed. Kodansha International. Tokyo. 1980.
- **TAGAI, H.** *Japanese and Oriental Ceramics*. John Clark (Trad). Osaka, 1993
- **TAKAHASHI, Y.** (ed) *Taishô meikikan* (The Taishô Period Compendium of Famous Vessels) no. 5. Taishô meikikan hensansho, 1923.
- **TAKATORI, S.** *Takatori-ke monjo*. (Takatori Family Documents) Yûzankaku shuppan, 1979.-
- **TAKEUCHI, J.** *Oribe Ware. A Pageant of Japanese Ceramics*, 16. Tokyo, 1976
- **TOCHINAI, R.** *Ko-takatori Yamada-gama* (The Old Takatori Yamada Kiln). Fukuoka, Japan: By the author, 1936
- **TREGAR, M.** *La ceramique Song*. Office du Livre. Paris, 1990
- **TSUCHIYA, Y.** *A feast for the eyes. The Japanese art of food arrangement*. Kodansha. Japan, 1985
- **TSUGIO, M.** *The art of Japanese ceramics*. Ed, Weatherhill / Heibonsha, 1968.
- **VALESTEIN, S.** *A Handbook of Chinese ceramics*. Dover. NY, 1994
- **WAAL, E.** *Bernard Leach St Ives Artists*. Teate Publishing, 1998
- **WILSON, R.** *Art of Ogata Kenzan: Persona and Production in Japanese Ceramics*. Weatherhill, 1991
- **WILSON, R.** *The Potter's Brush: The Kenzan Style in Japanese Ceramics* Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Ga., 2001
- **WILSON, R.** *Inside Japanese Ceramics: Primer Of Materials, Techniques and Traditions*. Weatherhill; 1995
- **WINGFIELD, D.** *Bernard Leach, Hamada and Their Circle*. Pub. Marton House, 1998
- **YANAGI, S.** *The unknown craftsman*. Ed, Kodansha International. Tokyo, 1989.
- **ZHIYAN, L.** *Cerámica y porcelana China*. Ediciones en lenguas extranjeras. Beijing, 1984.

## II. 4.- COLECCIONISMO

- ALSOP, J.** *The rare art traditions. The History of Art Collecting and its Linked Phenomena Wherever these Have Appeared.* Thomas & Hudson. London, 1982
- Miek, B.** *Telling Objects: A Narrative Perspective on Collecting.* En Elsner, J & Cardinal, R (eds) *The Cultures of Collecting.* Londres: Reaktion Books, 1994
- BAUDRILLARD, J.** *The system of Collecting.* En Elsner, J & Cardinal, R (eds) *The Cultures of Collecting.* Londres: Reaktion Books, 1994
- BOLITHO, H.** *Treasures among Men. The Fudai Daimyo in Tokugawa Japan.* New Haven & London: Yale University Press, 1974
- CUESTA, M.** *Santiago Rusiñol y el Arte Japonés.* En: *Japón. Arte, cultura y agua.* David Almazán (coord.). Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza: Asociación Española de Estudios Japoneses, 2003
- GUTH, CH.** *The Tokugawa as Patrons and Collectors of Painting* En: *Montreal, The Japan of Shoguns. The Tokugawa Collection.* Montreal: Montreal Museum of Fine Arts, 1989
- HILLARD DEL ARCO, N.** *El Coleccionismo de Arte en el Período Tokugawa: Arte Chino en Japón.* En: *Japón: arte, cultura y agua* / David Almazán (coord.). Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza: Asociación Española de Estudios Japoneses, 2003

## II. 5.- EXPOSICIONES UNIVERSALES / INTERNACIONALES

- **ALMAZÁN, D.** *Las Exposiciones Universales y la fascinación por el arte de extremo oriente en España: Japón y China.* Revista Artigrama, nº 21, 2006.
- **ALVARO, M.** *Las Exposiciones Internacionales: Arte y Progreso.* Universidad de Zaragoza, 2008
- *Boletín de Exposiciones.* Madrid, 1951
- **CHICHON, R.** *Barcelona y la Exposición Universal.* Ed. Sucesores de N. Ramírez. Barcelona. 1888.
- **MARTINEZ DE VELASCO, E.** *Exposición Universal de Barcelona.* La Ilustración Española y Americana, año XXXII, nº 43, 22 de noviembre de 1888, p193.
- **MUÑOZ, A.** *Estudio Administrativo de la Exposición Universal de París de 1878.*

Cuerpo administrativo del Ejército. Madrid, 1880.

- Revista de la Exposición Universal de París de 1889. Ed. Montaner y Simón. Barcelona, 1889

- **KIM LEE, S.** La presencia de Japón en la Exposición Universal de Barcelona de 1888, y su repercusión en la sociedad española finisecular. El Japonismo literario y artístico. Revista Española del Pacífico, nº 5. 1995

## II. 6.- FILOSOFÍA Y PENSAMIENTO

- **ACKERMAN, P.** *The four Seasons: one of the Japanese Culture's Most Central Concepts*. En: Asquith, J P and Kalland, A (eds) *Japanese Images of Nature. Cultural Perspectives*. Richmond, Surrey: Curzon Press, 1997

- **ASAHINA, S.** The Practice of Zen. In Japan Illustrated. Vol 3, nº 4, 1965.

- **CHENG, F.** *Vacio y Plenitud*. Editons du Sevil. Paris, 1979

- **CRESPO, A.** *La realidad y la mirada. El Zen en el Arte Contemporáneo*. Mandala Ediciones. Madrid, 1997

- **DESHIMARU, T.** *La práctica del Zen*. Ed. Iberoamericana. Argentina, 1994

- **DUMOLIN, H.** *Zen Enlightenment: Origins and Meaning*, New York: John Weatherhill, 1979.

- **HAMMITZSCH, H.** *En la nieve la rama florecida. El Zen y el arte de la ceremonia de té*. Ed. Visión Libros. S. L. Barcelona. 1983.

- **HAMMITZSCH, H.** *Zen in the Art of The Tea Ceremony*. Penguin Books. NY, 1993

- *I Ching. El libro de las mutaciones*. (Trad: Vogelmann). Ed, Sudamericana. Buenos Aires 1977. Reeditado en Barcelona en 1996..

- **KIDDER, J.** *Japan before Buddhism*. New York: Praeger, 1959

- **KOREN, L.** *Wabi-Sabi para Artistas, Diseñadores, Poetas y Filósofos*, Hipótesis Renart Edicions, Barcelona, 1977.

- **MAILLARD, Ch.** *La sabiduría como estética. China: Confucianismo. Taoísmo y Budismo*. Ed. Akal. Madrid. 1995..

- **MEDRANO, A.** *Tao-Te Ching de Lao Tse*. Ed. Iberoamericana. Argentina. 1994.

- **SUZUKI, D.** *Zen and Japanese Culture*. Bolling en Foundation, New York, 1959. Reeditado por Charles E. Tuttle Co, Tokio, 1988.

- **TSE, L.** *Tao Te Ching*. Obelisco. Barcelona, 1993

- **TSE, L.** *Wen-Tzu. La comprensión de los Misterios del Tao*. Versión de Thomas Cleary. Ed. Arca de Sabiduría. Madrid. 1994.



- **PRECIADO, J.** *El libro del Tao*. Ed. Alfaguara, 1978
- **SUZUKI, D.** *El Zen y la cultura japonesa*. Ed, Paidós. Barcelona, 1996.
- WATTS, A.** *The Way of the Zen* (Trd.) Juan Adolfo Vázquez. Edhasa. Barcelona, 1960
- WATTS, A.** *El camino del Tao*. Barcelona: Kairós, 1976

## - II.- 7.- HISTORIA Y SOCIEDAD

- **AAVV**, *Corea 1945 - 1975*. Asia PR Centre Seúl. Corea. 1975.
- **AGUS, D.** *Japan. The eastern wonderland*. Ed. Cassell and Company. Londres. 1904.
- **AIKENS, C.** *Prehistory of Japan*. New York: Academic Press, 1981
- **AIKENS, C.** *Pacific Northeast Asia in Prehistory: Hunter-Fisher-Gatherers, Farmers, and Socio-political Elites*. Pullman: Washington State University Press, 1992
- **AKAZAWA, T** (ed). *Prehistoric Hunter-Gatherers in Japan: New Research Methods*. Bulletin No. 27. Tokyo: The University Museum, The University of Tokyo, 1986
- **BARLÉS, E.** *Luces y Sombras en la Historiografía del Arte Japonés en España* En: Japón: arte, cultura y agua. David Almazán (coord). Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza: Asociación Española de Estudios Japoneses, 2003
- **BARNES, G.** *China, Corea and Japan*. London and New York: Thames & Hudson, 1993.
- **BOXER, CH.** *The Christian Century in Japan, 1549 – 1650*. Cambridge: Cambridge University Press, 1951. New ed., Manchester: Carcanet; Lisbon: Calouste Gulbenkian Foundation, The Discoveries Commission and Fundação Oriente, 1993.
- **COLLCUUT, M.** *Daimyo and Daimyo Culture* En: Shimizhu, Y(eds.) *Japan . The Shaping of the Daimyo Culture 1185 – 1868*. Londres: Thames and Hudson, 1989
- **COSTA, J.** *Sixteenth and Seventeenth Century Japanese churches: An Intermingling of Religious and Artistic Sensibilities*. Oriental Art 47, nº 5, 2001,
- **CHARD, Ch.** *Northeast Asia in Prehistory*. Madison: University of Wisconsin Press, 1974
- **DEPPING, G.** *Le Japon*. Combet et Cia Editeurs. Paris. 1884
- **ELISON, G.** *Deus Destroyed: The Image of Christianity in Early Modern Japan*. Harvard East Asian Series, 72. Cambridge, Mass: Harvard University, 1973
- **GIL, J.** *Hidalgos y samurais: España y Japón en los siglos XVI y XVII*. Madrid: Alianza, 1991
- **GUALTIERI, G.** *Rerationi della venuta degli ambasciatori Giaponesi a Roma sino alla partita di Lisbona*. Appresso i Gioliti. Roma, 1586

- **GUTIERREZ, F.** *Historia General del Arte. Arte del Japón.* Summa Artis. Vol: XXI. Espasa Calpe. Madrid. 1993.
- **GUZMAN, L de .** *Historia de las misiones qve han hecho los religiosos de la Compañía de Iesvs, para predicar el sancto evangelio en la India Oriental, y en los reinos de la China y Iapon.* Biuda de Iuan Gracian, Alcalá, 1601. Partes: I y I
- **IMAMURA, K.** *Prehistoric Japan: New Perspectives on Insular East Asia.* Honolulu: University of Hawaii Press, 1996.
- **RIVIERE, J.** *Historia General del Arte. El Arte de la China.* Summa Artis Vol: XX. Espasa Calpe. Madrid. 1992.
- **HENARN, L.** *Kokoro. Ecos y nociones de la vida interior japonesa.* Ed. Miraguano. Madrid. 1986
- **HOLLAND, C.** *Au Japón. Chose vues.* Ed. Volibert et Nony. Paris. 1908.
- **MARÍN, Fermín.** *El Japón Tokugawa .* Cuadernos de Historia 16. Barcelona, 1985  
Matsuda, 1991
- **PEARSON, R. (ed).** *Windows on the Japanese Past: Studies in Archaeology and Prehistory.* Ann Arbor: Center for Japanese Studies, University of Michigan, 1986.
- *Uji Tea (Japón): una plantación de té cerca de Tokio.* La Ilustración Española y Americana, año XLIX, nº 6, 15 de febrero de 1905
- **YOSHITOMO, O .** *Kyûshû Sankou Shisetsukouki.* Touyoudou. Es una obra atribuida a Luis Fríos: *La premiere ambassade du Japón en Europa.*
- **TRUJILLO, A.** *Don Rodrigo de Vivero y Velasco: Un Español en el Japón del siglo XVII.* En: *Japón: arte, cultura y agua* / David Almázán (coord inador). Zaragoza: Prentas Universitarias de Zaragoza: Asociación Española de Estudios Japoneses, 2004
- **VÁZQUEZ Y SÁNCHEZ, J.** *La embajada japonesa en 1614 a la ciudad de Sevilla* [Estudio Introductorio Marcos Fernández Gómez; transcripción de La Embajada Japonesa en 1614: historia Sevillana por don José Velásquez y Sánchez, editada en Sevilla en 1862]. Sevilla: Com isaría de la Ciudad de Sevilla para 1992: Ayuntamiento, 1991.

## II.8.- MUSEOS Y MUSEOLOGÍA.-

- **HUERA, C.** *Las colecciones del Museu Etnològic de Barcelona*. Actas del II congreso de la Asociación de Estudios Japoneses en España. Noviembre, 1995.
- **RAWSON, J.** *The British Museum Book of Chinese Art*. British Museum Press. London. 1996.
- **YAMAGUCHI, M.** *La poetica dell'esposizione nella cultura giapponese, in Culture in mostra : poetiche e politiche dell'allestimento museale*, a cura di Ivan Karp e Steven D. Lavine, Bologna, 2004

## III.- CATÁLOGOS EXPOSICIONES

- *A Grand Design. The Art of The Victoria & Albert Museum*. Harry N. Abrams, Inc., Publishers. October 1999- January 2000.
- *Asia. Islamismo, hinduismo, buddhismo*. Museo Nacional de Antropología. Madrid, 1993.
- *Arte Namban*. Museo del Prado. Madrid, 1990
- *Artes Tradicionais Japonesas na Actualidade*. Exposição organizada pela Fundação do Japao e apresentada em Lisboa pela Embaixada do Japao e Fundação Calouste Gulbenkian. Maio, 1974.
- *Captivation of Bizen Ware: Non – Glaze Stoneware*. Ibaraki Ceramic Art Museum. Japan, 2004
- *Great Shigaraki Exhibition*. Shigaraki Ceramic Cultural Park. Japan, 2001
- *Itadakimasu. Cultura i alimentació al Japó*. Museu Etnològic. Barcelona, Juny, 2000 – Juny, 2001
- *Kaneshige Toyo, Exposición Retrospectiva*, Museo Prefectura de Okayama. Japón, 1996
- *La tradición japonesa del envoltorio*. Ayuntamiento de Madrid. Concejalía de Cultura. Centro Cultural de la Villa. Madrid, 1992
- *Le Japonisme*, Galeries Nationales du Grand Palais. Paris, 1988
- *Noguchi*. La Caixa, 1994
- *Primitivism in Contemporary Ceramics*. Shigaraki Ceramics Park Museum. Japan, 1990
- *Rafraîchissement de l'esprit. Récipients à vin et à thé d'Orient*. Musée des Beaux –Arts de Montréal, 1990

- The Birth of Ancient Art. Jomon Earthenware Forms.* Koriyama City Museum of Art, 2004
- The Japan of the Shoguns: The Tokugawa Collection.* Montreal Museum of Fine Arts, 1989
- Turning Point. Oribe and the Arts of Sixteen – Century Japan.* The Metropolitan Museum of Art. NY, 2003
- Cerámica y Arte Popular Japonés.* Expedición del Museo Etnológico. Barcelona, 1961..
- Cerámica Japonesa de los tres últimos siglos.* Cuadernos de Arte de Publicaciones Españolas de la Subdirección General de Información y de la Sala de Santa Catalina del Ateneo de Madrid, 1986.
- Ceramics & Metal Work.* Tokyo National Museum Masao Ishizhama Tokyo (1958)
- Cerámica tradicional japonesa,* Sala de Exposiciones Centro Cultural de Caja Canarias de las Palmas Centro Cultural de Caja Canarias de las Palmas, organiza la Fundación Japón, 2003
- Exposición de Cerámica Japonesa Tradicional Trabajos Tradicionales de Artesanos Contemporáneos* desde Dic 2000 a Enero 2001. Universidad de Salamanca:
- Cerámica Japonesa.* Exp. Sala de Exposiciones de Santa Catalina del Ateneo de Madrid, Marzo de 1968
- La cerámica en la vida Japonesa.* Museo Etnológico de Barcelona. Ajuntament Serveis de Cultura. 1982
- Desing in transición, 1868-1945.* Crafts Gallery, The National Museum of Modern Art, Tokyo, 2o September- 6 November 1988.
- Exposición Universal de Barcelona: Libro del Centenario, 1888-1998.* Comisión Ciudadana para la Conmemoración del Centenario de la Exposición Universal de Barcelona de 1888. Ed, L'Avenc. Barcelona, 1988
- Il Giappone prima dell'Occidente. 400 anni di arte e culto.* Ministero degli Affari Esteri. Comune di Roma. Edizione de Luca. Roma, 1995
- Japón, Saveurs et Sérénité. La cérémonie du Thé dans les collections du Musée des Arts Indemitsu.* Musée Cernuschi. 14 février-14 mai 1995. Paris
- Japanese Ceramic of the last 100 years.* N. York. Crown. 1974
- Mingei: The living tradition in Japanese Arts.* UK Japan Festival 1991. United States by Kodansha America.
- *Momoyama. La Edad de Oro del Arte Japonés (1573-1615).* 22 de noviembre 1994/19 de febrero 1995. Palacio de Velazquez. Madrid
- *San Diego. Un tesoro bajo el mar.* Museo Nacional de Filipinas, Manila. Fundación

Central Hispano. Madrid, 1995

- *Siete ceramistas Japoneses*. Diputación General de Aragón. Exposición Colectiva Japoneses y Aragoneses, 1987.

- *Tesoros del Arte Japonés: Período Edo (1615- 1868)* Colección Museo Fuji. Tokyo. 23 septiembre 1994/22 enero 1995. Fundación Juan March. Madrid

*The Triumph of Japanese Style*. The Cleveland Museum of Art, Cleveland. Ohio, 1991.

#### **IV .- TESIS DOCTORALES RELACIONADAS.-**

**CORBETT, R.** *Researching the History of Woman in Chanoyu*. New Voices. Doctoral Thesis. University of Sydney, 2005.

**MATOS de, A.** *Ensayo para el establecimiento de un vocabulario critico del proceso cerámico*. Universidad Complutense de Madrid, 1993

**MUÑOZ DE LA ARENA, A.** *La escritura imagen de la palabra. El trazo caligráfico japonés y su relación con los movimientos abstractos occidentales*. Universidad Complutense de Madrid, 1989

**KIICHI, M.** *Huellas en España de los enviados japoneses a Roma en el s. XVI, Era Tensho*. Universidad de Estudios Extranjeros de Kyoto, 1991.

**KIM LEE, S.** *La presencia del Arte de Extremo Oriente en España a Finales del s. XIX principios del s. XX*. Universidad Complutense, 1987

**VILLALBA, J.** *Budismo Zen: Repercusiones estéticas en Oriente y Occidente*. Vol: I y II. Universidad Complutense. Madrid, 2003

#### **V: OTROS DOCUMENTOS.-**

- Boletín Oficial del Estado de 14 de junio de 1990 con el nº 13602.

TEXTOS ANTIGUOS REFERENCIA A Ceremonia de Té:

- Tsuda Sokei Chayu Nikki ( Diario para la ceremonia de té de Tsuda Sokei)
- Honami Gyojoki ( Memoria de Hanomi).



(\*).- Grabado de Haku Maki (1924- 2000)






## APENDICE DOCUMENTAL








### VOCABULARIO A TENER EN CUENTA PARA LA DESCRIPCIÓN DE LAS PIEZAS CERÁMICAS

Imágenes procedentes de [www.e-yakimono.net](http://www.e-yakimono.net)








#### Keshiki: Aspecto, paisaje exterior

La descripción del aspecto exterior de las piezas de Chanoyu fue durante siglos uno de los entretenimientos favoritos de los Chajin. La presencia de estos efectos añade valor a las piezas.












<b>Amamori</b>	Manchas que producen una sensación mojada o de humedad en la superficie de las piezas.	
<b>Bebera</b>	Pequeña rotura o deterioro accidental en el labio o salto producido por una impureza o marca de una herramienta.	
<b>Bidoro</b>	Esmalte natural de ceniza. Vidriado cristalino, inspirado en los defectos de las piezas de cristal portugués. También suele conocerse como <i>tombo no me</i> o ojos de dragón en relación a las burbujas redondas que presenta en la superficie. Es habitual entre las piezas de Iga. Las tonalidades suelen ser verdosas o tostados amarillentos.-	
<b>Goma</b>	Vidriado natural de cenizas de pino que produce un moteado sobre la superficie de las piezas de color marrón semejante a las semillas de sésamo. También se le conoce como <i>negara goma</i> , o <i>tobi-goma</i> .	
<b>Hakeme</b>	Tiras o bandas blancas que han sido aplicadas con un pincel rígido	







<b>Hidasuki</b>	Cuerda de fuego o marcas de fuego producidas por el horno, suelen aparecer alrededor de la superficie de la pieza. Son habituales en las producciones de Bizen.	
<b>Hima</b>	Parte donde el vidriado no ha sido aplicado y permite ver la calidad y el color de la arcilla.	
<b>Hitsuki</b>	En una parte de la pieza quedan restos de otra cerámica que se ha roto o se ha fundido sobre la superficie de la anterior.	
<b>Ishihaze</b>	Explosión de piedra que se produce en las piezas de gres sometidas a alto fuego, <i>yakishime</i> . En la mayoría de los casos es un efecto accidental aunque hay ocasiones en las que ha sido provocado por el ceramista. Es frecuente encontrar este efecto en las piezas de Bizen.	
<b>Kairagi</b>	Goterones de barniz. Habitualmente se puede encontrar en torno al <i>kodai</i> , pie de las piezas estilo Karatsu y Hagi...	
<b>Kamakizu</b>	Rotura que se produce en el horno. Se considera un defecto por lo que normalmente estas piezas no son sacadas al exterior.	
<b>Kawakujira</b>	Bandas de hierro en torno al labio. Recuerda a la piel de ballena. Es frecuente encontrarlo entre las piezas de Karatsu.	



<b>Koge</b>	Marcas de chamuscado o quemado frecuentes en las piezas de Ki-seto y de Iga.	
<b>Meormeato</b>	Marcas causadas por haber sido apiladas en el horno durante la cocción con cajiles de arcilla refractaria.	
<b>Tanpan</b>	Marcas de cobre verde habituales en las piezas de Ki-Seto	
<b>Tsuchiaji</b>	El gusto de la arcilla	
<b>Yamamichi</b>	Labio sinuoso o irregular que recuerda el camino de una montaña. También se le conoce como <i>Gokaku</i> o <i>Gohu</i> en relación a las cinco montañas chinas.	
<b>Yohen</b>	Cambios en el horno que se producen en las piezas de gres de alto fuego, <i>yakishime</i> , dando lugar un barniz fundido con coloraciones azule, marrones, rojas. Es frecuente encontrarlo ente las piezas estilo Bizen.	
<b>Yubiato</b>	Marcas que deja el ceramista después de haber vidriado una pieza. Es frecuente entre las piezas de Shino.	

## Vidriados

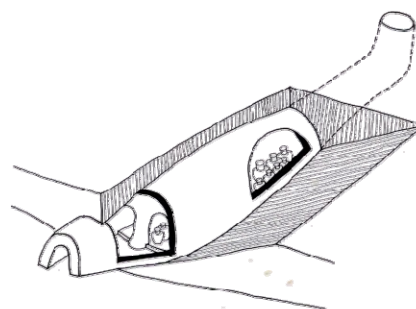
<b>Abura-age-de:</b> Vidriado que recuerda al tofu derretido, es típico de las piezas de Ki-Seto	
<b>Aka-e:</b> Sobre vidriado policromado en rojo que fue introducido en Japón desde China para ser utilizado en un principio sobre las porcelanas tipo Imari, Kakiemon, Nabeshima y Kutani.	
<b>Ame-yu:</b> Vidriado ámbar o caramelo. Esta compuesto por óxido de hierro óxido de manganeso con feldespato. Es muy común en chawan y mizusashi de Ohi	
<b>Celadón:</b> Vidriado delgado de las piezas seiji o celadón	
<b>Dobai:</b> Vidriado de cenizas de madera	
<b>Goma o Sésamo:</b> Virado natural de cenizas de pino que se funden y derriten sobre la pieza. Son frecuentes en las piezas de Bizen	
<b>Go-Sai:</b> Cinco colores de fuego: rojo, azul, amarillo, púrpura, verde. Se puede encontrar entre las piezas Kuntani	
<b>Gosu:</b> Vidriado azul cobalto	
<b>Hai-yu Yohen:</b> Vidriado de cenizas	
<b>Iro-e:</b> Esmalte sobre vidriado frecuentemente utilizado en las porcelanas	
<b>Kairagi:</b> Vidriado arrastrado suele verse alrededor del pie, <i>kodai</i> , de las piezas tipo Karatsu o Hagi	

<b>Kaki-yu:</b> Vidriado de color persistente	
<b>Kinrade:</b> Porcelana esmaltada en oro	
<b>Esmalte sobre vidriado multicolor:</b> En el s. XVII las prefecturas de Sakaeda y Kakiemon utilizaron la técnica del esmalte vidriado multicolor. Se considera que la primera porcelana coloreada con esmalte sobre vidriado fue realizada en Japón en torno a 1647.	
<b>Shinsha:</b> Vidriado rojo de bronce también llamado <i>yuriko</i>	
<b>Shizen-yu:</b> Vidriado natural de cenizas	
<b>Tenmoky:</b> Vidriado de hierro que produce distintos efectos: pequeños puntos de aceite <i>yuteki</i> , piel de liebre, plumas de perdiz	
<b>Tetsu-yu:</b> Vidriado de hierro	
<b>Yohen o Youhen:</b> Vidriado natural de cenizas. Literalmente significa <i>cambios por la llama de fuego</i> . En algunas ocasiones también se denomina efecto <i>hares-fur</i> . Algunos ceramistas como Yohen se refieren a este efecto como la consecuencia que se produce en las piezas cuando se levantan las cenizas en el interior del horno, dando lugar a un vidriado natural de cenizas con goterones de color: azul, marrón y negro. Es frecuente encontrarlo en las producciones de Bizen.	
<b>Yuri-kinsai:</b> Porcelana con decoraciones doradas bajo vidriadas. Fueron diseñadas hacia 1950 como una nueva técnica	

## Hornos en Japón

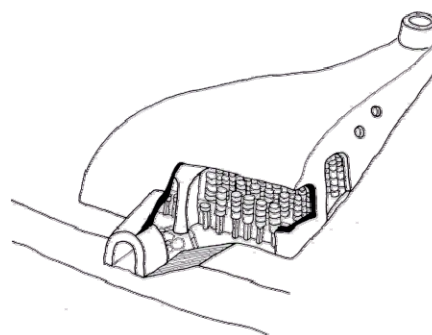
Existen muchas variantes de hornos, dependiendo del tipo de combustible utilizado como fuente de calor: madera, carbón, fuel oil, propano, gas natural, eléctrico etc. Dependiendo del tipo de combustible utilizado se puede conseguir distintos efectos en las cerámicas. Dichos efectos también van a depender de otras variables como, la cantidad de oxígeno que entra en la cámara, la cantidad de combustible usada, el control de la temperatura, donde se colocan las piezas y cuando son extraídas de dicho horno. Aunque el ceramista se encarga de controlar la mayor parte de este proceso, existen algunos aspectos incontrolados como son: el tipo de madera, la atmósfera del horno y el tiempo atmosférico, de ellos dependerán los efectos aleatorios y espontáneos que se producen en las cerámicas. A continuación se presenta el esquema de los tipos de hornos tradicionales que se construyeron en una colina inclinada.

**Anagama:** (Jp.: *ana* = pendiente; *gama* de *kama* = horno). Horno túnel de una sola cámara introducido en Japón desde Corea en el s. XV. En este tipo de horno la temperatura no podía superar los 700°. Durante el s. XV, también por influencia Coreana, se introdujo en Japón la cerámica tipo Sueki y el torno.



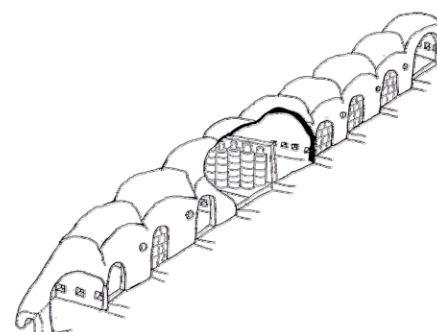
Dibujo obtenido de Turning Point, 2003:40

**Ogama:** Horno largo semi subterráneo que permitió estabilizar las condiciones de cocción a partir del s. XVI



Dibujo obtenido de Turning Point, 2003:40

**Noborigama:** (Jp.: *nobori* = de varias cámaras; *gama* de *kama* = horno). Horno túnel con varias cámaras que permitió apilar en altura las cerámicas. Empezó a ser utilizado en Mino a partir del s. XVII. Se construyen en pendiente con el tiro invertido y alimentación de leña.



Dibujo obtenido de Turning Point, 2003:40



## KODAI, tipos de pié realizados por distintos ceramistas



<p>janome kodai* 蛇目高台 (蛇目高台) 'SNAKES EYE' FOOT</p>	<p>wa kodai 輪高台 'RING' FOOT</p>	<p>mikazuki kodai 三日月高台 'CRESCENT MOON' FOOT</p>	<p>tokin kodai 兜巾高台 'HELMET' FOOT</p>	<p>nijū kodai 二重高台 DOUBLE FOOT</p>
<p>uzumaki kodai 渦巻高台 'SPIRAL POOL' FOOT</p>	<p>kaijiri kodai 貝尻高台 'SPIRAL SHELL' FOOT</p>	<p>takenofushi kodai 竹ノ節高台 'BAMBOO NODE' FOOT</p>	<p>wari kodai 割高台 SPLIT FOOT</p>	<p>warijūmonji warichimonji } kodai 割十文字 } 高台 割一文字 } FOUR } SPLIT FOOT TWO }</p>
<p>bachi kodai 撥高台 'SHAMISEN SPECTRUM' FOOT</p>	<p>kiri kodai 切高台 'CUT' FOOT</p>	<p>kirijūmonji } kodai kiriichimonji } 切十文字 } 高台 切一文字 } CROSS CUT } FOOT BAR CUT }</p>	<p>kugibori kodai 釘彫高台 'NAIL CARVED' FOOT</p>	<p>chirimen kodai 縮緬高台 'CRINKLED CLOTH' FOOT</p>

Información obtenida de: Simson Penny, *The Japanese Pottery Hand Book*

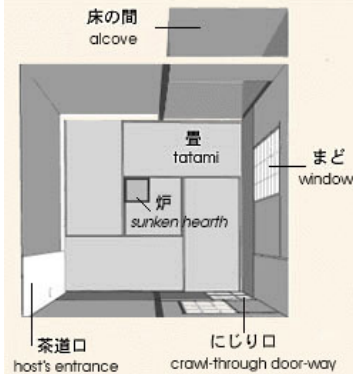
## CHASHITSU.

### Elementos constructivos para la casa de té

Imágenes procedentes de: [www.terebess.hu/tea/teakunyho.html](http://www.terebess.hu/tea/teakunyho.html)

#### **CHAISHITSU:**

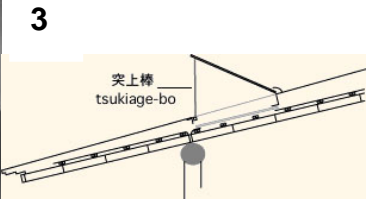
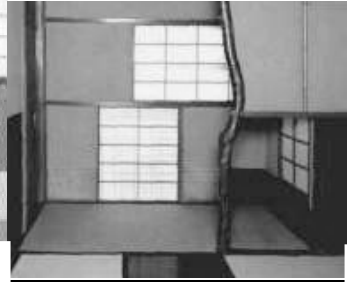
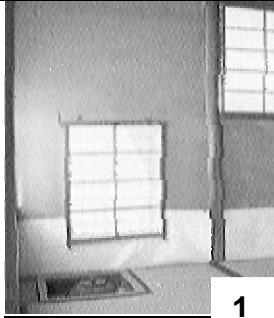
Construcción o espacio destinado a la performance del Chanoyu donde impera una atmósfera de espiritual armonía

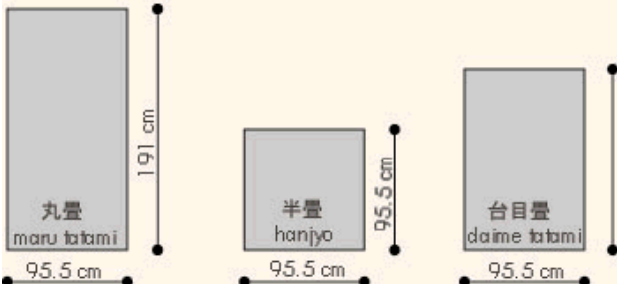
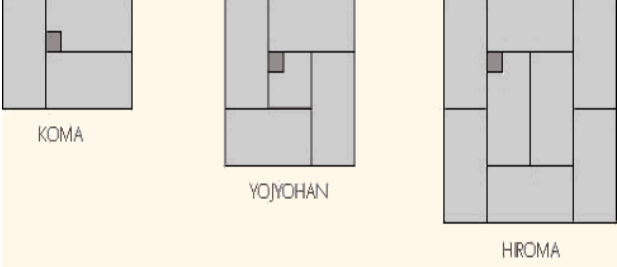
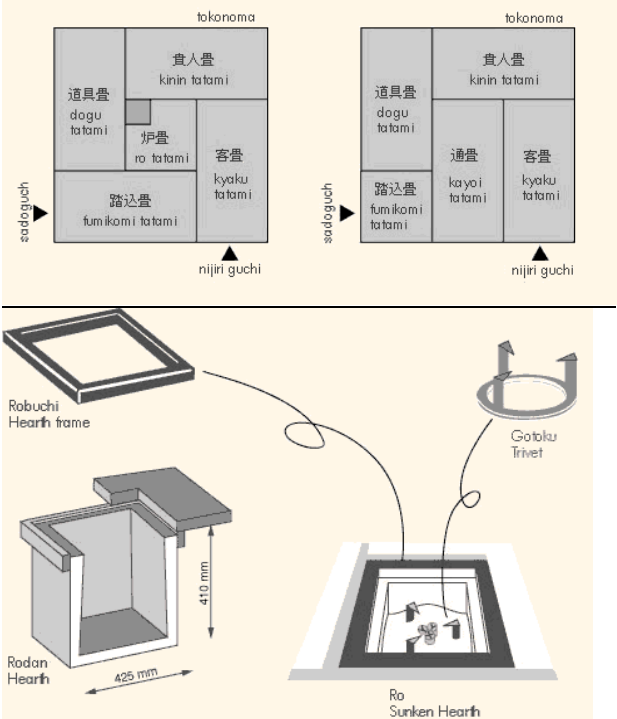
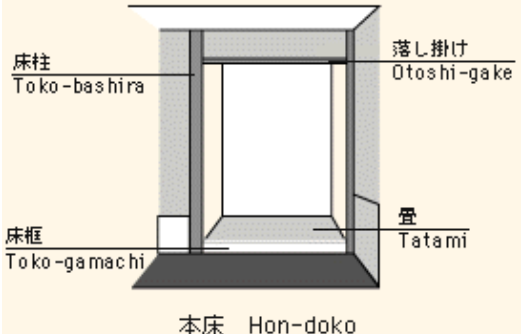


#### **MADO:**

Ventana corrediza realizada en papel. Debe ser funcional para que permita la entrada de aire y luz y la vez decorativa. El tamaño, colocación diseño y número de ventanas es crucial para el diseño del chaichitsu. El nombre también varía dependiendo de la posición, tamaño o forma de apertura:

- 1.- Furosaki: Situada enfrente del anfitrión, junto al furo. Es de pequeño tamaño en torno a 55 cm y debe colocarse a 21 cm del suelo.
- 2.- Shikishi: Dos ventanas, una encima de la otra. Suelen situarse en el espacio utilizado por el anfitrión para la preparación de la ceremonia. La ventana situada en la parte alta es horizontal mientras que la situada en la parte baja es vertical.
- 3.- Tsukiage: Situada en el techo del recinto, se abre desde dentro mediante un sistema denominado *tsukiage – bo*. Suele estar colocada cerca del *nijiriguchi*, no suele colocarse en techos horizontales.
- 4.- Shitaji: Vano abierto en la estructura de la pared.
- 5.- Renji: Ventana realizada con enrejado. Este sistema ya se podía ver en los templos del período Asuka. El material empleado para esta tipología es el bambú. El espacio entre las distintas varía entre 10, 5 y 12 cm.



<p><b>TATAMI:</b>  Estera o plataforma que cubre el suelo, realizada con materiales vegetales comprimidos y trenzados. Hay varios tamaños estos pueden variar en función de la región donde hayan sido realizados.</p>	
<p><b>HIROMA, KOMA, YOJYOHAN</b>  El chaishitsu puede clasificarse dependiendo del tamaño:  Hiroma: habitación larga  Yojyohan: cuatro tatami y medio,  Koma: Pequeña habitación.</p>	
<p><b>RO y FURO</b>  Dependiendo de la estación del año varía la disposición del tatami en el interior del chaishitsu así como el tipo de horno empleado.  Ro.- Horno situado en una cavidad en el suelo de la sala, se emplea durante los meses fríos.  Furo.- Horno portátil utilizado durante los meses cálidos.</p>	
<p><b>TOKONOMA</b>  Durante la época Muromachi se denominaba así a un tipo de soporte para banqueta. Es durante el periodo Momoyama cuando se utiliza este término para hacer alusión a un tipo de alcoba o espacio decorativo donde se colocaban objetos preciosos y se colgaba una pintura.</p>	



(\*).- Grabado de Haku Maki (1924- 2000)